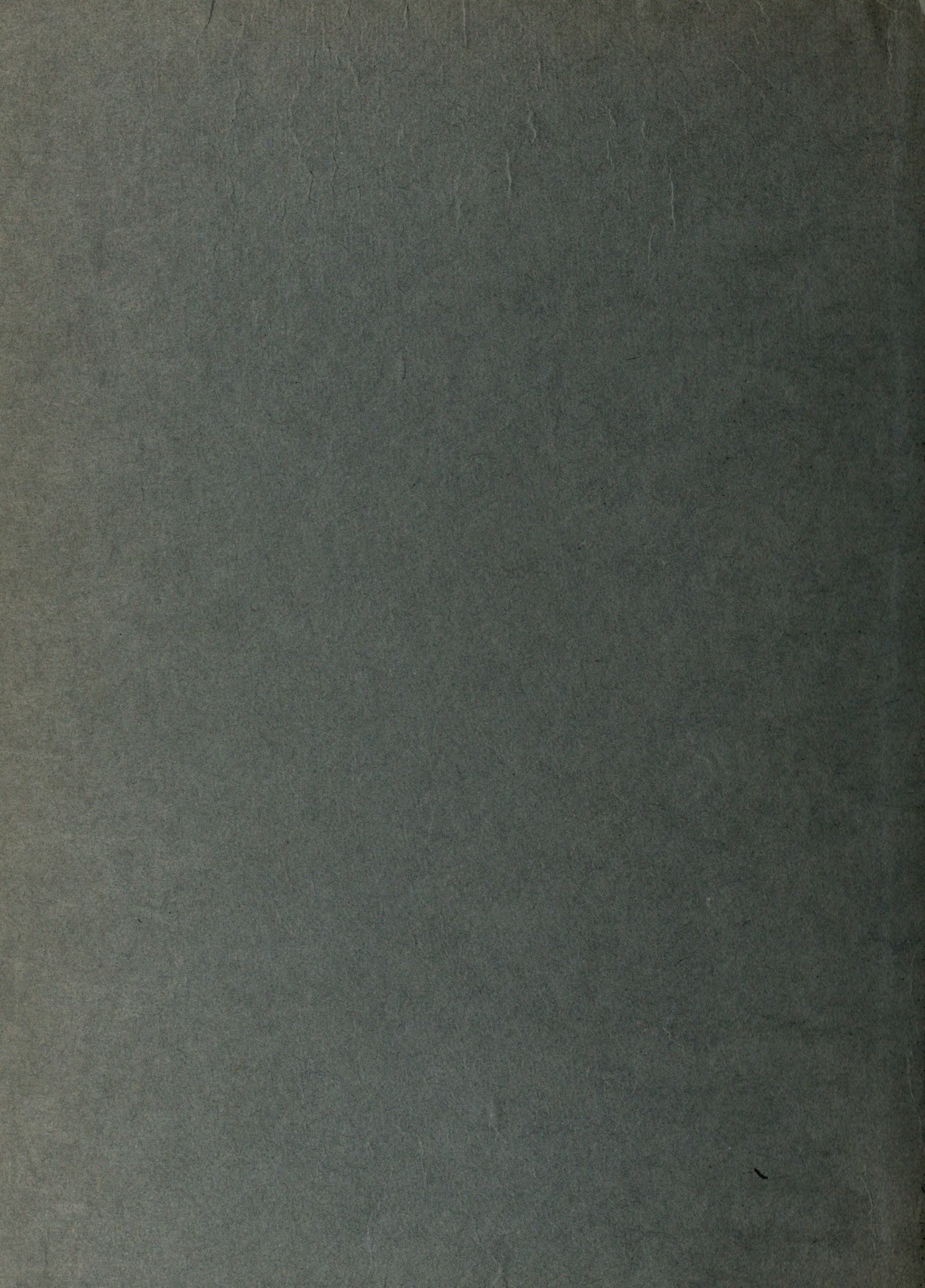
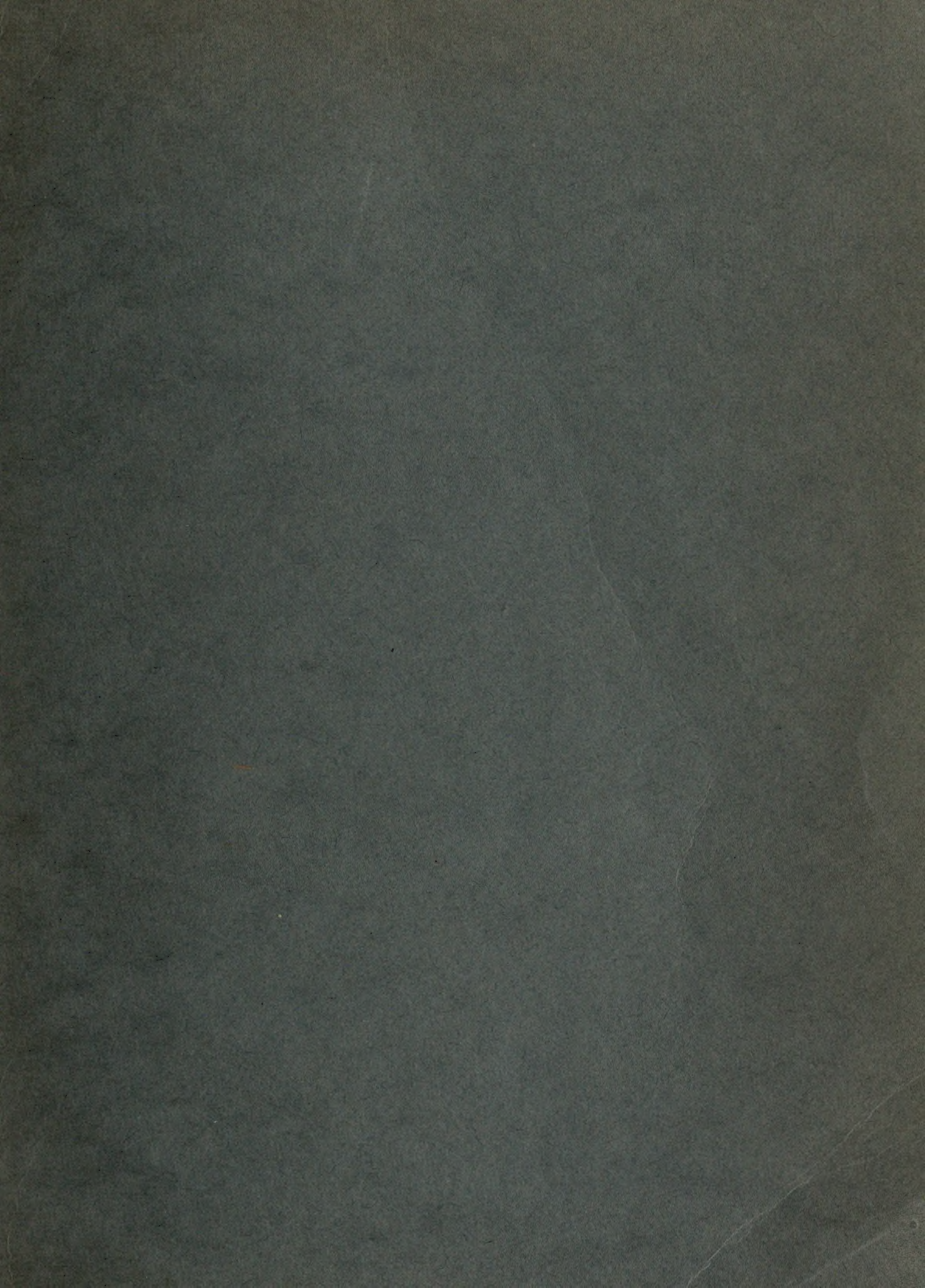


DIE ULMER PLASTIK UM 1500

VON JULIUS BAUM

VERLAG JULIUS HOFFMANN
STUTTGART







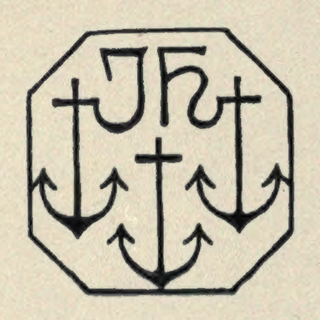
DIE ULMER PLASTIK
UM 1500



DIE ULMER PLASTIK UM 1500

VON

JULIUS BAUM



VERLAG JULIUS HOFFMANN · STUTTGART

1911



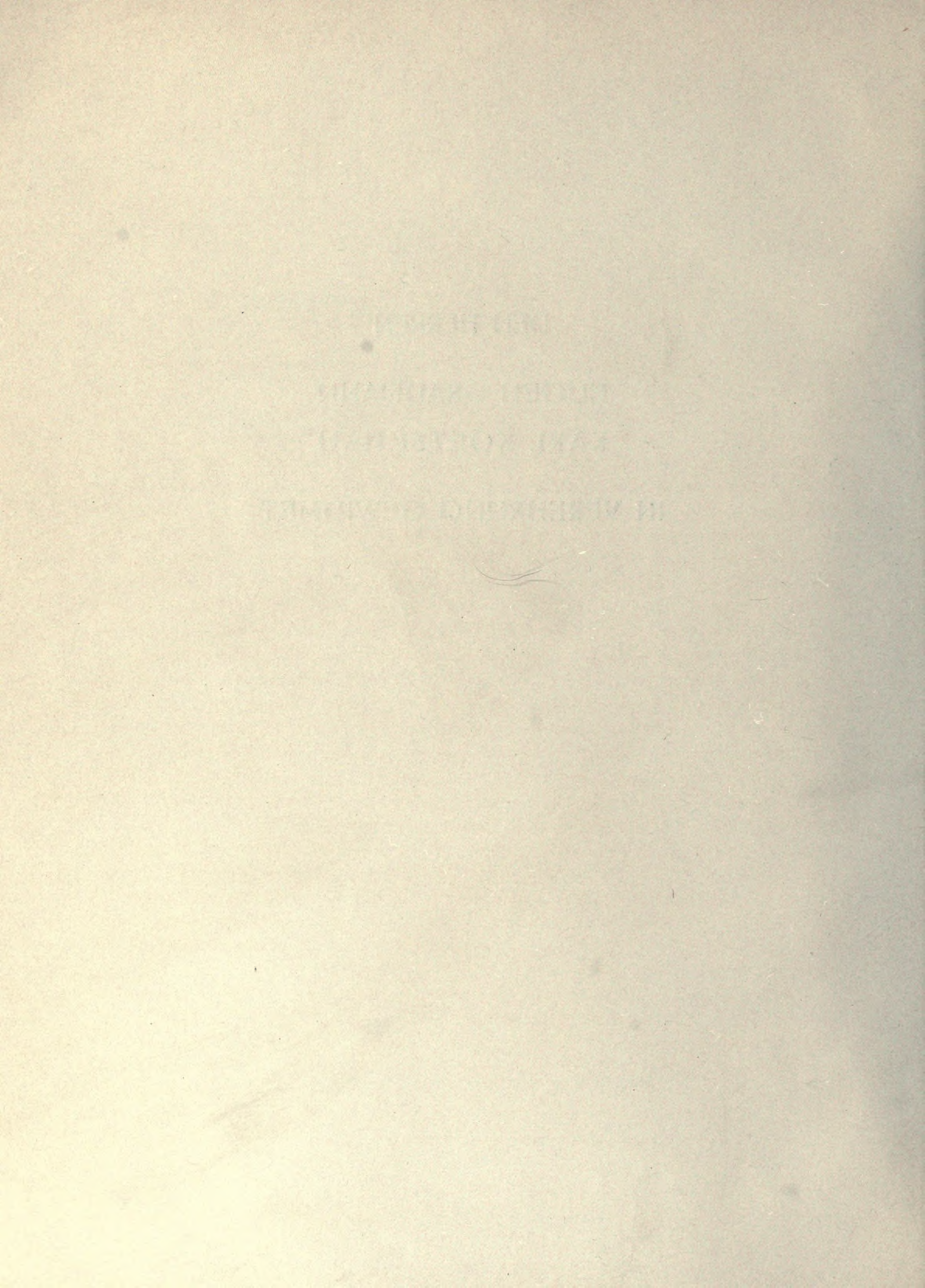
Hoffmannſche Buchdruckerei Felix Krais in Stuttgart

DEN HERREN

EUGEN GRADMANN

KARL KOETSCHAU

IN VEREHRUNG GEWIDMET



VORWORT

Das vorliegende Buch hat ſich die Darſtellung der Entwicklung der Ulmer Plaſtik in der Zeit des älteren Syrlin und ſeines Sohnes zur Aufgabe gemacht. Wahl und Begrenzung des Themas waren durch die praktiſche Tätigkeit des Verfaſſers vorgeſchrieben. Die Inventariſierung der Kunſtdenkmäler in Oberämtern des württembergiſchen Donaukreiſes nicht minder als die Katalogiſierung der Skulpturen des K. Muſeums vaterländiſcher Altertümer in Stuttgart erheiſchten eine genaue Kenntnis vor allem der Ulmer Plaſtik der Epoche um 1500, aus der noch verhältnismäßig viel Werke erhalten ſind; nur durch gründliches Studium jedes Stückes konnten die Maßſtäbe für die Datierung und Zuſchreibung der einzelnen Werke gefunden werden. Mangels ausreichender Vorarbeiten mußte das Buch zunächſt Kunſtſtatiſtik und Urkundenforſchung ſein. Was die Statiſtik betrifft, ſo darf mit Sicherheit angenommen werden, daß ſie Lücken aufweiſt. Eine erſchöpfende Ueberſicht über das geſamte Ulmer Material wird erſt nach dem Abſchluſſe der württembergiſchen und bayriſchen Inventariſation in Oberſchwaben und der Vollendung der wiſſenſchaftlichen Kataloge der großen Skulpturenſammlungen möglich ſein. Die Urkunden- und Quellenforſchung hingegen, durch die allein die Grundlage gewonnen wird, auf der die Stilanalyſe weiter bauen kann, iſt, wie die Anlagen bezeugen, mit peinlichſter Sorgſamkeit und nicht ohne Erfolg durchgeführt worden. So konnte vor allem unſere Vorſtellung von der Kunſt des jüngeren Sürlin weſentlich bereichert werden; über die Erhart, Weckmann, Mauch ließen ſich viel neue Urkunden beibringen, die vielleicht einmal bei der Wiederauffindung eines verſchollenen Werkes dienlich zu ſein vermögen.

Erſt nach der Urkundenforſchung durfte die kunſtwiſſenſchaftliche Verarbeitung des Stoffes einſetzen, die Analyſe der Stilentwicklung der wenigen Meiſter, von denen wir eine Anzahl geſicherter Werke beſitzen, und die Aufteilung des übrigen Materiales in tunlichſt feſt beſtimmte Gruppen. Im Schlußkapitel endlich wird die Eigenart der Ulmer Plaſtik im ganzen noch einmal ſynthetiſch und durch Vergleichung mit der übrigen zeitgenöſſiſchen Kunſt genauer zu beſtimmen verſucht.

Bezüglich der Literatur über unſer Gebiet iſt folgendes zu bemerken. Eine rege Unterſuchung der Urkunden ſetzte am Ende der ſiebziger Jahre ein; die Ergebniſſe ſind in Preſſel, Ulm und ſein Münſter, Ulm 1877, und vor allem in Klemm, Württembergiſche Baumeiſter und Bildhauer, Stuttgart 1882, ſowie in dem Aufſatze Klemms, Ueber die beiden Jörg Sürlin, Ulmer Münſterblätter, 1883, veröffentlicht. Wertvolle Ergänzungen bietet Pfleiderer, Das Münſter zu Ulm, Stuttgart 1905. Dennoch waren die Funde der von dem Verfaſſer in Angriff genommenen Nachleſe reichlich genug. – Die Betrachtung der Kunſt-

werke setzt, wenn wir von der kurzen aber feinfühligen Würdigung der Ulmer Kunst in Bode, Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1885, absehen, erst mit der Abhandlung Rebers, Hans Multscher von Ulm, München 1898 ein. Die Entdeckung der Werke Multschers hatte zur Folge, daß sich das Interesse zunächst vornehmlich diesem vielseitigen Künstler zuwendete, bis durch Stadler, Hans Multscher und seine Werkstatt, Straßburg 1907, für das erste ein gewisser Abschluß der Untersuchungen, auch hinsichtlich des künstlerischen Charakters, herbeigeführt wurde. Da gleichzeitig die Ulmer Plastik des 14. und frühesten 15. Jahrhunderts in Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, München 1910, eine gründliche Bearbeitung fand, so durfte der Verfasser in seinen Forschungen erst mit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beginnen. Für diese Epoche gab es, abgesehen von den erwähnten Urkundenstudien nur eine Vorarbeit, Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar, Straßburg 1907. Der Verfasser gesteht dankbar, daß sein eigenes Buch aus der Lektüre dieses durch seine Vorzüge wie Unvollkommenheiten gleich anregenden Werkes erwachsen ist. Ueber die Schrift von Grill, Jörg Syrlin d. Ae. und seine Schule, Straßburg 1910, deren Entstehung und Veröffentlichung mitten in die Zeit der Vorbereitungen zu der vorliegenden Arbeit fällt, sind die Rezensionen in der Kunstchronik 1909/1910 Nr. 31 und 36/37 zu vergleichen.

Besonderen Dank schuldet der Verfasser Herrn Professor Dr. Gradmann in Stuttgart, der ihn, durch die Betrauung mit den eingangs genannten wissenschaftlichen Aufgaben in die Notwendigkeit versetzte, sich mit der Ulmer Plastik zu beschäftigen, ferner Herrn Professor Dr. Kötschau in Berlin, der die Anregung zu den vorliegenden Forschungen gab, die Arbeit durch zahlreiche Hinweise und Uebermittelung von Photographieen förderte und auch veranlaßte, daß die beiden Sürlinkapitel auf dem kunsthistorischen Kongresse in München 1909 im Auszuge vorgetragen wurden. Des weiteren haben sich die Herren Kustos Dr. Braune in München, Stadtarchivar Dr. Dirr in Augsburg, Hauptmann Geiger in Neuulm, cand. Gröber in Neufra, Konservator Dr. Halm in München, Rechtsrat Hauber in Augsburg, Konservator Laur in Hechingen, Museumsvorstand Dr. Leube, Stadtbibliothekar Dr. Löckle und Münsterwerkmeister Lorenz in Ulm, Mr. Maclagan am Victoria and Albert Museum in London, Archivrat Dr. Mehring in Stuttgart, Stadtpfarrer Dr. Pfleiderer in Ulm, Stadtbibliothekar Dr. Schmidbauer in Augsburg, Museumsdirektor Dr. Swarzenski in Frankfurt a. M. und Frl. Dr. Schütte in Leipzig durch Auskünfte und Ueberlassung von Photographieen um die Arbeit verdient gemacht. Der evangelische Kirchengemeinderat in Ulm gewährte freundlichst die Erlaubnis zur Wiedergabe einiger in seinem Verlage erschienener Photographieen aus dem Münster. Herr Dr. Josef Ludwig Fischer in München hatte die Gefälligkeit, die Superrevision mitzulesen. Dem Verlag Julius Hoffmann endlich ist der Verfasser sowohl für seine Langmut angesichts der fast ein Jahr sich hinziehenden Drucklegung, wie für die textliche und illustrative Ausstattung des Werkes zu großem Danke verpflichtet.

JULIUS BAUM

INHALT

II

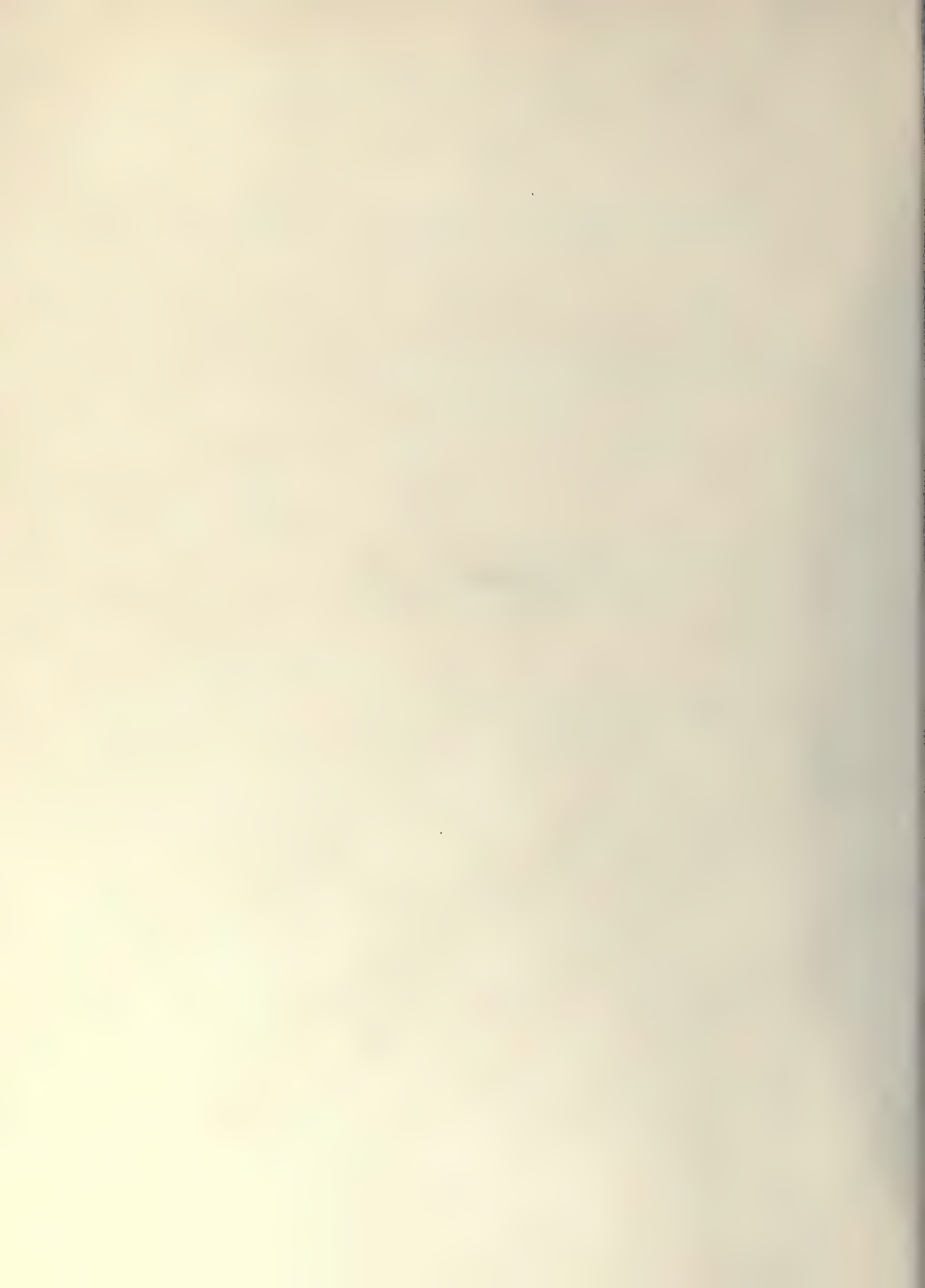
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

In dankenswerter Weiſe zur Verfügung geſtellt wurden die Vorlagen der Abbildungen 2, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 73, 74 vom Ev. Kirchengemeinderat in Ulm, 6, 42, 43, 44, 79, 80 vom K. Landeskonſervatorium in Stuttgart, 5, 45, 46, 47 von cand. Gröber in Neufra, 4 von Konſervator Dr. Halm in München, 70, 72 von Rechtsrat Hauber in Augsburg, 69, 86 von Muſeumsdirektor Profeſſor Dr. Kötſchau in Berlin, 38, 39, 40, 41 von Konſervator Laur in Hechingen, 7, 28 von Muſeumsvorſtand Dr. Leube in Ulm, 56, 57, 58, 81 von Münſterwerkmeiſter Lorenz in Ulm, 71, 84, von Frl. Dr. Schütte in Leipzig, 27 von Muſeumsdirektor Dr. Swarzenski in Frankfurt a. M. - Die Aufnahmen 1, 18, 20, 22, 29, 30, 31, 37, 60, 76, 77, 78 wurden von der Kunſtanſtalt Ebner in Stuttgart eigens für den Verlag gefertigt, 6, 42, 43, 44, 79, 80 von Photograph Fuchs in Ochſenhauſen, 26, 55 von Photograph Hebſacker in Rottweil, 3, 19, 32, 33, 34, 35, 36, 50, 51, 52, 54, 88, 89, 91 von Hofphotograph Höfle in Augsburg, 53, 62, 63, 64, 65, 66 von Photograph Käſtlen in Blaubeuren, 59 von Hofphotograph Kratt in Karlsruhe, 2, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 21, 28, 48, 49, 73, 74, 85 von Hofphotograph Stichaner in Ulm, 23, 24, 25, 90 von Hofphotograph Teufel in München.

BERICHTIGUNGEN UND ZUSÄTZE

Seite 9 Zeile 12 von unten	unter einander ſtatt untereinander
Seite 17 Zeile 6 von unten	nur ſtatt um
Seite 24 Zeile 15 von oben	Doppeladler, oder ſtatt Doppeladler oder
Seite 34 Zeile 16 von oben	Das Leuchterweib der Familie Knoderer gelangte im April 1911 als Leihgabe in das K. Landesgewerbemuſeum in Stuttgart
Seite 38 Zeile 22 von oben	FÄLSCHLICH ſtatt FALSCHLICH
Seite 43 Zeile 2 von oben	ZEITGENÖSSISCHER ſtatt ZEITGENOSSISCHER
Seite 49 Zeile 15 von oben	einem ſtatt einen
Seite 67 Zeile 3 von unten	Verwandt eine ſtatt Eine
Seite 67 Zeile 2 von unten	Gumprecht ſtatt Umprecht
Seite 69 Zeile 7 von oben	Eliſabet ſtatt Eliſabeth
Seite 69 Zeile 8 von oben	Verwandt ferner ein heiliger Biſchof in Mettenberg (vgl. Baum-Pfeiffer, Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Eßlingen 1909, S. 147), ein heiliger Laurentius aus Mietingen im K. Bayr. Nationalmuſeum zu München (Katalog VI Nr. 630), ſowie ein heiliger Mauritius aus Blienshofen in der Sammlung Großmann in Frankfurt a. M.
Seite 76 Zeile 13 von unten	Lendentuch ſtatt Kopftuch
Seite 88 Zeile 4 von unten	Aus der Werkſtatt des Blaubeurer Altarmeiſters ferner eine Madonna in Hauſen ob Urſpring; vgl. Baum, Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, OA. Blaubeuren, Eßlingen, 1911. – Unter den zahlreichen ſüddeutſchen Schnitzaltären des Victoria and Albert Muſeum in London möchte eine Anbetung der Könige, Nr. 2418-56 (phot. 25926) am eheſten als Arbeit dieſer Werkſtatt anzuſehen ſein
Seite 110 Zeile 10 von unten	AN. S. L. ſtatt A. N. S. L. Schreinbreite 1.45, -höhe 1.85 m
Seite 111 Zeile 13 von unten	Verwandt eine Beweinung Chriſti in Bingen bei Sigmaringen
Seite 116 Zeile 13 von unten	Das Relief in Eggingen ſtammt aus der Wengenkirche in Ulm
Seite 118 Zeile 12 von unten	Bei Direktor Steinhauſer in Ehingen a. D. ein mit der Münchener Heiligen Sippe nahe verwandtes Relief der Anbetung der Könige aus Orſenhauſen OA. Laupheim
Seite 119 Zeile 9 von oben	Verwandt iſt ferner eine Heilige Familie in der Pfarrkirche in Tomerdingen; vgl. Baum, Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, OA. Blaubeuren, Eßlingen 1911
Seite 120 Zeile 5 von unten	Der Roter Altar befindet ſich jetzt im Hiſtoriſchen Muſeum zu Mannheim
Tafel 16	1487 ſtatt 1489
Tafel 45	1470 ſtatt 1475

EINLEITUNG



I

DIE ULMER PLASTIK VON 1356-1429

Man kann die Entwicklung der Ulmer Plaſtik ſeit der Mitte des 14. Jahrhunderts ohne Unterbrechung verfolgen [1]. An der Spitze ſteht das 1356 inſchriftlich datierte Tympanon des weſtlichen Nordportales des Münſters mit der Geburt Chriſti und der Anbetung der Könige, aus der alten Frauenkirche in das Münſter übernommen, ein Werk von ſo vorzüglicher Qualität, daß man ihm aus der ganzen ſpäteren Ulmer Steinplaſtik nichts Gleichwertiges an die Seite zu ſtellen vermag, ſchlicht und klar im Aufbau, ungewöhnlich fein im Rhythmus der linearen Gruppierung und noch ganz zuverläſſig und ſicher im Körpergefühl. Die Stellung und Bewegung beſitzen noch die Anmut, die den Figuren des Südportales des Rottweiler Kapellenturmes eigen iſt. Die mit dem Ulmer Tympanon gegenſtändlich verwandte Darſtellung am Nordportal dieſes Turmes iſt bereits unfreier und gezierter als das Ulmer Werk.

Schon in dem mit Beſtimmtheit vor 1377 datierbaren Südoſtportal des Münſters, dem Hauptportal der alten Frauenkirche, macht ſich ein ſtarker Abfall bemerkbar. Die Figuren ſind unüberſichtlicher gedrängt, der nackte Körper iſt nur mehr ſchematiſch behandelt und unterſetzter, das Gewand iſt ſelbſtändiger, ſein Faltenwurf härter. Immerhin nimmt die Kompoſition Rückſicht auf die notwendige monumentale Wirkung; das einheitliche Thema, die Darſtellung des jüngſten Gerichtes, ermöglichte ſogar eine ſtärkere Geſchloſſenheit des Aufbaues, als ſie in der Kompoſition des Nordweſtportales herrſchte.

Der Umſchwung, in dem Südoſtportal leiſe angekündigt, iſt in dem zwiſchen 1377 und 1395 ſchon für das Münſter gearbeiteten Südweſt- und Nordoſtportal vollzogen. Ihr Stil iſt von jenem des immer noch klar und großzügig entworfenen Südoſtportales durchaus verſchieden und nicht ohne die Einwirkung des um 1360 entſtandenen Südportales des Augsburger Domes denkbar. Die Erzählung wird in ſolchem Grade Selbſtzweck, daß

[1] Das Illuſtrationsmaterial zu den Ausführungen dieſes Kapitels ſiehe in Pfleiderer, Das Münſter zu Ulm, Stuttgart 1905. - Hartmann, Die gotiſche Monumentalplaſtik in Schwaben, München 1910, konnte für das vorliegende Kapitel leider nicht mehr benutzt werden. Der Verfaſſer liefert unter anderem den Nachweis, daß das heutige Südweſtportal urſprünglich als Hauptportal gedacht war, während umgekehrt die drei älteren Teile des jetzigen Hauptportaltympanons das frühere Südwestportalbogenfeld bildeten.

über der Frage nach dem Was das Wie vergessen wird. Das Bogenfeld des Nordostportales zeigt drei, der mittlere Teil des Bogenfeldes des Südwestportales sechs horizontale Streifen über einander. Innerhalb der Streifen läuft die Erzählung ohne jede Gliederung weiter. Auf irgend welche Klarheit der Komposition ist kein Bedacht mehr genommen. Auch den einzelnen Gestalten fehlt das organische Leben der älteren Werke. Die Proportionen sind verkümmert, die Formen häufig unverstanden, das Gewand ist faltiger und weit selbständiger geworden. Statt der menschlichen Figur geben Landschaft und Architektur in der bildnerischen Komposition den Ausschlag. In der Entwicklung der Ulmer Plastik des späten Mittelalters wird mit diesen Werken der tiefste Stand erreicht.

Die älteren Teile des Tympanons im Westportale, Teufelsturz, Schöpfung der ersten Menschen, Kain und Abel, stehen auf der gleichen stilistischen Entwicklungsstufe wie das Südwestportal. Dieselbe Gedrängtheit, dieselbe Kleinheit der menschlichen Gestalt und der gleiche Mangel an statuarischem Gefühl hier wie dort. Der Meister, der bald nach 1395 durch Hinzufügen der Darstellungen der ersten Schöpfungstage, des Sündenfalles und der Szenen nach der Vertreibung aus dem Paradiese dem Tympanon seinen heutigen Umfang gibt und auch die zugehörigen Leibungsfiguren der klugen und törichten Jungfrauen fertigt, verfügt zwar über keine größere Körperkenntnis als sein Vorgänger. Doch ist sein Verständnis für die Bewegung wieder größer, offenbar an dem Portal von 1356 geschult. Man vergleiche daraufhin die Eva am Spinnrocken mit der Maria der Anbetung am Nordwestportale. Und vor allem: das Gefühl für architektonische Wirkung ist wieder erwacht. Das malerische Moment, noch immer stark, hat die ausschließliche Herrschaft verloren.

Mit der Vollendung des Westportaltympanons bricht das auf malerische Wirkung gerichtete Streben der letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts ab. In den nächsten Arbeiten, die anscheinend von einer Werkstatt, doch von mindestens zwei verschiedenen Meistern ausgeführt werden, macht sich eine völlig veränderte Tendenz bemerkbar. Mit der Aufgabe wechselt der Stil. Das Gefühl für die Monumentalität steigert sich bedeutend. Die Statue erwacht wieder zum Leben. In der Gewandbehandlung greift man unverkennbar auf die großen, einfachen Linien der Frühzeit und Mitte des 14. Jahrhunderts zurück, allerdings ohne das Vermögen, den Körper klar als Träger des Gewandes und entscheidenden Faktor hervortreten zu lassen. Der Umriß wird zwar schlichter; innerhalb des Konturs aber wächst der Stoffreichtum, mehren sich die Faltenzüge derart, daß der Körper hinter dem Gewande fast verschwindet. Im Gegensatze zu diesem Manierismus der Körperbehandlung wird die Bewegung wieder ausdrucksvoller, und vor allem wächst die Natürlichkeit der Bildung der Köpfe und Hände.

Der Stil der Ergänzungsarbeiten an der Westvorhalle weist auf das zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Zunächst dürften die sitzenden Apostel in den Bogenkehlungen der beiden Hauptportale geschaffen worden sein, Werke, die, infolge der Einfachheit des Bewegungsmotives, verhältnismäßig leicht eine glückliche Lösung der Aufgabe ermöglichten. Nicht ganz auf der gleichen Höhe stehen die vier Figuren an den Stirnpfeilern, die Madonna, die Heiligen Johannes d. T., Antonius[1] und Martinus, unverkennbar Werke des gleichen, seit 1418 nachweisbaren Meisters Hartmann, der 1420/21 die neunzehn Statuen der Madonna, sechs weiblicher Heiliger und der Apostel an der Stirnwand über den

[1] Diese drei neuerdings in die Neithartkapelle des Münsters verbracht.

Oeffnungen der Vorhalle anbringt. Indes ſcheint ſich dieſer Künſtler ausgiebiger Gehilfenarbeit zu erfreuen. Unter den Pfeilerſtatuen dürfte nur der heilige Martinus von ihm ſelbſt zu Ende geführt ſein; die Gewandung iſt zwar reich, doch klar, die Stellung noch unſicher, das Antlitʒ von guter Bildung und ſicherem Ausdruck. Weſentlich ſchwächer ſind die drei anderen Stirnpfeilerfiguren, unterſetʒt, ſchematiſch bewegt und erdrückt von einem Gewand, das den Körper nicht nur völlig verhüllt, ſondern auch noch auf beiden Seiten durch Wülſte undulierender Röhrenfalten entſtellt. Auch die Wandapoſtel leiden an demſelben Mangel.

In der nämlichen Zeit entſtehen die prächtigen, großzügigen Prophetenſtandbilder außen an den Strebepfeilern des Chores. Die Gewänder, mächtig geſchwungen und von ſchlichter Bildung des Faltenwurfes, übertreffen jene der Weſtportalfiguren in ſolchem Grade, daß es ſchwer fällt, anzunehmen, die beiden Zyklen ſeien in derſelben Werkſtatt entſtanden. Immerhin iſt zu berückſichtigen, daß die Fernwirkung an den Chorpfeilern äußerſte Einfachheit verlangte. Das Stehen iſt in beiden Fällen gleich unſicher.

Aus der Schule des Meiſters Hartmann aber ſtammt wiederum der Grabſtein des 1417 verſtorbenen Kunrat von Kirchberg (Tafel 20) in der Kloſterkirche zu Wiblingen, wie aus der Inſchrift hervorgeht, die auch ſeiner 1422 verſtorbenen Gattin gedenkt, wohl nicht ſofort nach dem Tode des Dargeſtellten gefertigt[1]. Kunrat ſteht, den rechten Fuß ein wenig zur Seite ſetʒend, auf einem Löwen. Den nach vorn gewendeten Körper bedeckt der Panzer. Die Rechte hält den Schild, die Linke das Schwert. Der ausdrucksvolle Kopf, von reichen Locken umrahmt, hat in der Behandlung der Augen, des Mundes und auch des Fleiſches viel Verwandtſchaft mit dem Haupt des heiligen Martin der Ulmer Münſtervorhalle, der im Ganzen jedoch die Geſtalt dieſes Grabſteines an guter Qualität übertrifft.

Unverkennbar ſind die Beziehungen zwiſchen der Madonna am Stirnpfeiler der Weſtfaſſade des Ulmer Münſters und der Madonna in dem wahrſcheinlich aus dem Ulmer Münſter ſtammenden Altar in Dornſtadt (O.A. Blaubeuren)[2]. Die Haltung der beiden Figuren ſtimmt faſt genau überein. Das rechte Bein iſt ein wenig vorgeſetʒt, der Oberkörper etwas nach links gewendet; der Mantel iſt in breiten Wülſten über den Leib gezogen und fällt rechts und links in mächtigen Wellenfalten herab; das Kind, am Rücken von der linken Hand der Madonna gehalten, überſchneidet ihre Bruſt, die ausgeſtreckten Beinchen ruhen auf ihrer Rechten; ihr Haupt iſt ihm zugewendet. Die Dornſtadter Madonna iſt – was auf Rechnung der leichtern Holzbearbeitung zu ſetʒen ſein dürfte – die bei weitem elegantere, die Richtungskontraſte ſind hier ſtärker, die Drehung und Haltung des Kindes iſt lebhafter, das Antlitʒ runder und lieblicher, die Ausarbeitung der Falten im einzelnen ſorgſamer. Wahrſcheinlich ſind beide Stücke nach dem gleichen Entwurfe in einer der Münſterwerkſtätten gefertigt, nicht das eine nach dem andern. Von den Begleiterinnen der Dornſtadter Madonna, den ſtiliſtiſch eng mit ihr verwandten Heiligen Barbara und Katharina, gibt es keine ſteinernen Repliken.

Etwas unbeſtimmter und weicher iſt die Gewandbehandlung einer kleinen Holzmadonna aus Bollingen (O.A. Blaubeuren) in der Stuttgarter Altertümerſammlung (Inv. Nr. 12856). Sie nimmt eine Mittelſtellung zwiſchen den ſoeben betrachteten und den folgenden Arbeiten ein.

1 H. 2.26 m, br. 1.10 m. Sandſtein.

2 Vgl. Schütte, Schwäb. Schnitʒaltar, Straßburg 1907, S. 111, 151 f., Tafel 11, 12. – Baum, Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Oberamt Blaubeuren. Eßlingen 1911.

II

HANS MULTSCHER[1]

Der Künſtler, der im Jahre 1429[2] die Arbeiten in der weſtlichen Münſtervorhalle mit der Aufſtellung des Schmerzensmannes am inneren Portalpfeiler (Tafel 1) abſchließt, führt die Entwicklung einen großen Schritt weiter.

In der Haltung der Figur zeigt ſich noch keine weſentliche Aenderung gegenüber jener des heiligen Martin. Es iſt das unſichere Stehen mit der ſtarken Neigung des Oberkörpers auf die Spielbeinſeite. Aber – und hierin beruht die wichtige Neuerung gegenüber den Werken der letzten Periode – der Körper iſt in der Hauptſache wieder verſtanden, die Gelenke funktionieren beſſer als bisher, der Kopf iſt voll Leben. Und auch das Gewand – außer dem breiten Lendentuche trägt Chriſtus einen bis zum Boden reichenden Mantel, der den Rücken völlig umhüllt – wird wieder ein Teil des Geſamtorganismus. Die Falten laufen breit und fließend und folgen den Bewegungen des Körpers, ſie undulieren zwar noch ein wenig, haben aber ihren Röhrencharakter verloren.

Die Uebereinſtimmung dieſer Chriſtusſtatue mit den Figuren der Kargniſche Hans Multſchers von 1433 iſt ſo groß, daß, zumal angeſichts des ſtarken Gegenſatzes zu den Figuren der Stirnpfeiler und der Stirnwand, eine Beziehung des Schmerzensmannes zur Kunſt Multſchers wohl möglich ſcheint.

Die Kargniſche[3] iſt das einzige, wenigſtens teilweiſe erhaltene plaſtiſche Werk aus der Frühzeit Multſchers, durch die Inſchrift ausdrücklich als eigenhändige Arbeit bezeugt. Auf den Seiten zeigt ſie zwei blinde Fenſter. In der Mitte halten vier fliegende Engel eine prächtige Draperie, die unten von zwei ſtehenden Engeln gerafft wird. Vor ihr befanden ſich drei faſt lebensgroße ſtehende Figuren, die Madonna mit zwei nicht mehr zu ermittelnden Heiligen; in den Fenſtern waren wohl die Halbfiguren der Heiligen Konrad und Diepold ſichtbar. Die Niſche umgibt auf drei Seiten eine Hohlkehle mit einem Kranze von zwölf Engeln. Für die Betrachtung der bildhaueriſchen Qualitäten Multſchers kommen nur mehr die Engel in Betracht. Sie zeigen dasſelbe neue Leben, das ſchon den Chriſtus von 1429 erfüllt. Die Falten, zumal im unteren Teil der hoch gegürteten Gewänder, ſind bei aller Selbſtändigkeit des Linienſpieles, dennoch wieder in eine dienende Stellung gerückt. Sie verbergen den Körper nicht mehr, ſondern nehmen an ſeinen Funktionen teil. Die Linien ſind in einem weit größeren Rhythmus und in freieren Wellen geführt, als das bisher üblich war. Die Röhrenfältelung iſt verſchwunden, mit ihr die Undulierung in

1 Hans Multſcher iſt geboren in Reichenhofen bei Leutkirch, wird 1427 in Ulm ſteuerfrei als Bürger aufgenommen und iſt daſelbſt bis zu ſeinem Tode, 1467, tätig. Urkundlich oder durch Inſchrift ſind als ſeine Werke beglaubigt: die Kargniſche in Ulm von 1433, der Berliner Altar von 1437 und der Sterzinger Altar, vollendet 1458. Wichtigſte Literatur: Reber, Hans Multſcher von Ulm, München 1898; Stadler, Hans Multſcher und ſeine Werkſtatt, Straßburg 1907 und die Rezenſion dieſes Buches von Fiſcher in den Kunſtgeſch. Anzeigen 1907 S. 60 ff.

2 Das Datum bei Marx Wollaib, Paradisus Ulmensis, 1714. Ueber die nun erledigten Kontroverſen darüber vgl. Schütte, Schnitzaltar, S. 111, woſelbſt die Statue zuerſt Multſcher zugewieſen wird.

3 Vgl. Halm, Der Kargaltar im Münſter zu Ulm, Monatshefte für Kunſtwiſſenſchaft, 1910, S. 97 ff. – Pfleiderer, Die Ulmer Kargenniſche, chriſtliches Kunſtblatt 1910, S. 79 ff. – Baum, Die Kargniſche im Ulmer Münſter, Staatsanzeiger für Württemberg 1910, Nr. 129 (7. Juni).

vielen Parallelen. Geblieben ist nur das weiche Fließen ohne scharfe Brechung. Die Haare fallen in geringelten Locken in den Nacken. Die Gesichter sind stark zerstört [1].

Die Verwandtschaft der Engel des Kargaltares mit den einzigen Skulpturen aus späterer Zeit, die als Werke Multschers urkundlich gesichert sind, den 1458 vollendeten Statuen des Sterzinger Hochaltares, ist nicht sehr groß. Ein Vierteljahrhundert bedeutet viel in der Entwicklung eines Künstlers. Sein plastischer Stil hat an Rundung und Saft gewonnen [2]. Weniger an Klarheit. Die großen ruhigen Flächen, die sich auf den gemalten Gewändern der Altarflügel finden, fehlen den Skulpturen, die in ihrem Schrein stark auf die Wirkung der Lichter und Schatten angewiesen waren. Die Gewandung ist reicher und rauschender geworden, und der Ausdruck des körperlichen Organismus hat dabei kaum gewonnen. Man muß Verwandtes neben einander stellen, um dies zu erkennen. Vergleicht man die Ulmer Engel von 1433 mit den in Sterzing und München befindlichen von 1458 [3], so ersieht man deutlich, wie zwar der Körper elastischer, zugleich aber auch das Gewand lebhafter und selbständiger geworden ist, obwohl es noch aus dem nämlichen weichen Wollenstoff besteht.

Was für die Engel des Sterzinger Altares zutrifft, gilt nicht minder auch für die anderen eigenhändigen Arbeiten Multschers, die Madonna (Tafel 2), die Heiligen Katharina, Apollonia, Ursula und Barbara, Georg und Florian [4] und die Predellenbüsten der Apostel Paulus, Andreas und Bartholomäus.

Man fühlt in den Gewandfiguren nicht mehr recht das Gerüst des Körpers, seine Form ist nur in geringem Grade Ausdrucksfaktor. Um so mehr allerdings seine Bewegung. Sie ist stets verhalten, nur angedeutet, und dennoch erschöpfend. Man fragt gar nicht darnach, ob die Gelenke vorhanden sind, ob sie richtig funktionieren; die Arme gehen oft ohne Gelenke in die Hände über; die Hände sind in einer Art, wie es in der Wirklichkeit nicht geschehen könnte, nach auswärts gebogen, der Kopf hat in althergebrachter Weise eine Richtung entgegen der Bewegung des Körpers, dies alles im Dienste eines weichen, sich einschmeichelnden und in seiner Konsequenz sehr eindrucksvollen Gesamtrhythmus, dem auch das zierliche Fassen und Halten der schlanken Hände und nicht minder die überaus fein modellierten Köpfe mit ihrer anmutvollen Haltung und dem leisen, schmerzlichen Lächeln des Mundes untergeordnet sind.

In der Gewandbehandlung macht sich dieser feine, schmiegsame Linienfluß vielleicht am stärksten geltend. Es sind noch dieselben Falten, die wir vom Lendentuche des Schmerzensmannes und den Engeln der Kargnische her kennen, nicht mehr rund und röhrenförmig, sondern schmal, dabei aber weich und nachgebend. Von den Falten der

1 Damit entfällt das wichtigste Material zur Vergleichung dieser Engel mit den Statuen der Ostfassade des Ulmer Rathauses (jetzt im Gewerbemuseum), die von Schütte Multscher zugeschrieben werden. Anscheinend sind die genannten Figuren, zumal jene der Wappenträger, im 16. Jahrhundert stark überarbeitet, wenn nicht gar zum Teile durch freie Kopieen ersetzt. Eine endgiltige Lösung der Frage nach ihrem Alter und ihrer Erhaltung muß einer besonderen Untersuchung vorbehalten werden.

2 Zum folgenden sind die Ausführungen Stadlers in Hans Multscher und seine Werkstatt, Straßburg 1907, S. 59 ff. zu vergleichen.

3 Stadler a. a. O. Tafel 6, 11.

4 Es geht doch wohl nicht an, diese zwei Ritter, zumal den heiligen Florian, einem Schüler zuzuweisen. Man vergleiche das Haupt des Florian mit dem bei Stadler a. a. O., Tafel 10 abgebildeten momentan aufgefaßten Kopfe aus der Hand des zweiten Werkstattgenossen.

älteren Werke unterſcheiden ſie ſich nur dadurch, daß ſie ein weniger vom Körpergerüſt als von dem abſoluten Bewegungsrhythmus der Figuren abhängiges Leben haben. Es iſt, als ob der Körper von mehr Gewändern umhüllt wäre als früher. Nicht nur, daß er in ſeiner Form weniger zum Ausdruck kommt, er wirkt auch in ſeinen Proportionen unterſetzter, gedrungener. –

Von den Statuen, die Multſcher in der langen Zeit zwiſchen der Vollendung der Kargniſche und des Sterzinger Altarwerkes geſchaffen hat, läßt ſich mit Beſtimmtheit keine nachweiſen. Der Schrein, der zu den jetzt in Berlin befindlichen Altarflügeln von 1437 gehörte und urſprünglich wohl in der engeren Heimat Multſchers aufgeſtellt war[1], iſt längſt verſchollen. Recht nahe ſteht den eigenhändigen Arbeiten Multſchers der Chriſtus auf dem Palmeſel, den 1456 ein Meiſter zu Ulm[2] für S. Ulrich in Augsburg ſchneidet und der ſich heute in Kloſter Wettenhauſen befindet. Haupt und Hände Chriſti haben dieſelbe ſchmale, zierliche Form, die wir von Multſchers eigenhändigen Apoſteln her kennen. Auch der leiſe Rhythmus der Gebärde findet ſich hier wieder. Die Falten fallen zwar einfacher, aber ihre Struktur im einzelnen zeigt die uns von Ulm und Sterzing her bekannte Bildung.

III

MULTSCHERS WERKSTATT

Wir kennen aus der Werkſtatt Multſchers mit Sicherheit nur die Geſellen, die am Sterzinger Altar mitgeholfen haben. Der eine hat die übrigen Apoſtel und die Chriſtusbüſte der Predella, ferner einen neuerdings verſchollenen S. Johannes Baptiſta geſchnitzt. Dieſer Künſtler geht zwar im Realismus der Gewandbehandlung über Multſcher hinaus, auch hat er für den Bau des Körpers wieder mehr Verſtändnis; zumal ſeine Hände ſind anatomiſch richtiger; dennoch wirken ſowohl ſie, wie auch die Köpfe leer und ausdruckslos.

Ein zweiter Geſell hat die Büſten des S. Caſſian und S. Nicolaus von Bari, ſowie zweier heute zu Vollfiguren der heiligen Barbara[3] und Margareta ergänzter weiblicher Heiliger geſchaffen. Er iſt weſentlich derber in der Charakteriſtik und zugleich weit ſchlichter. Der faſt barocke Einſchlag, der den Köpfen und Gewändern des erſten Geſellen eignet, fehlt ihm vollſtändig. Die Knappheit der Form, zumal ſeiner Köpfe, iſt grundverſchieden von der weichen Fülle bei Multſcher und dem erſten Geſellen und weiſt bereits entſchieden auf die ſpätere Entwicklung der Ulmer Plaſtik hin.

Auch der dritte Geſell, von dem zwei heute im Sterzinger Rathaus befindliche männliche Halbfiguren herrühren, hält ſich von dem Fehler ungenügender Charakteriſierung frei; er übertreibt vielmehr. Seine Gewandfalten haben etwas Herbes; ſie ſind ſcharf gebrochen und leblos. Der einzige erhaltene Kopf[4] hat, während ſeine Fleiſchbehandlung ſo matt iſt wie die Faltengebung der Gewänder, in der Augen- und Mundpartie ſo momentan

[1] Vgl. Friedländer, Jahrbuch der K. Preuß. Kunſtſammlungen, Band 22, 1901, S. 253 ff.

[2] Die beiden Belege, Frank, Augsburger Annalen, 1430–1462, und Wittwer, Catalogus abbatum monaſterii SS. Udalrici et Afrae, wörtlich abgedruckt bei Schütte, Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 117. – Abbildung Klaſſ. Skulpturenſchatz 534.

[3] Vgl. Stadler a. a. O., Tafel 8, 7.

[4] Stadler a. a. O., Tafel 10.

beobachtete, hart wiedergegebene realiftifche Züge ~ z. B. in den ftarken Oberlidern, in den Unterlidfalten, dem ftechenden Blicke ~, wie fie fich bei Multfcher und dem zuerft erwähnten Gefellen nicht finden. ~ Von dem dritten Gefellen dürfte auch der Chriftus auf dem Palmefel im Ulmer Gewerbemufeum [1] herrühren.

Für Klofter Heiligkreuztal (OA. Riedlingen) entftand in Multfchers Werkftatt, wohl um 1450, ein Altar, deffen auseinandergefägte Flügel fich heute in Stuttgart und Karlsruhe befinden [2]. Möglicherweife gehörten zu eben diefem Altar zwei Statuetten der Heiligen Barbara und Magdalena, die aus Heiligkreuztal in die Rottweiler Sammlung gekommen find [3]. Sie haben diefelbe Rhythmik, die gleichen unterfetzten Proportionen, die nämlichen gelenklosen, fchmalen Hände, wie die Sterzinger Jungfrauen; auch der Faltenwurf ift dem Multfcherifchen ähnlich. Nur find alle Züge, zumal in den Köpfen, derber und einfacher als in Sterzing; es fehlt jene feine Behandlung der Oberfläche, die den eigenhändigen Figuren Multfchers den höchften Adel verleiht; fie find Arbeiten eines vierten Werkftattgenoffen.

Wiederum Werkftattarbeit mag die Madonna in Landsberg [4] (Tafel 3) fein. Sie ift offenbar von Gefellenhänden ausgeführt, zu einer Zeit, da die Sterzinger Madonna noch in der Ulmer Werkftatt ftand, oder noch fpäter, nach dem vorhandenen Entwurfe zur Sterzinger Madonna. Die Stellung der beiden Figuren und die Anordnung der Gewänder, auch die Hände ftimmen nahe überein. Die Proportionen find verwandt. Aber es fehlen die Gefchloffenheit, die rhythmifche Behandlung der Faltenmaffen, die feine Durchbildung der Oberfläche. Das Kind ift in Landsberg viel gezierter gedreht. Alle Einzelformen aber find derber, Köpfe und Hände leerer, die Falten willkürlicher, an einigen Stellen wie vom Winde gebläht oder eingedrückt. In dem Schnitzer diefer Figuren lernen wir einen fünften Gehilfen Multfchers kennen.

IV

MULTSCHERS ZEITGENOSSEN

Es mangelt in Ulm um die Mitte des 15. Jahrhunderts weder an Bildhauer- und Bildfchnitzernamen, noch an folchen Werken, die mit dem Stile Multfchers keine Verwandtfchaft haben. Indes ift es nicht möglich, eines diefer erhaltenen Werke mit einem der erhaltenen Bildhauernamen in Verbindung zu bringen, und auch untereinander find die auf uns gekommenen Arbeiten fo verfchieden, daß fich nicht zwei von ihnen zu einer Gruppe ftiliftifch zufammengehörender Werke vereinigen laffen. Fürs erfte bleibt daher, obwohl wir von der regen Tätigkeit der Münfterbauhütte und der Schreinerwerkftatt der Familie Sürlin in der Mitte des 15. Jahrhunderts aus Urkunden Kenntnis haben, die Werkftatt Multfchers die einzige, in deren Tätigkeit wir uns einen ~ wenngleich nur flüchtigen ~ Einblick verfchaffen können.

1 Ulm, Gewerbemufeum, Saal 10, Nr. 63. H. 1.95, br. 2.05 m. vgl. Stadler a. a. O. S. 171 ff., Tafel 12.

2 Vgl. Stadler a. a. O. S. 147 ff., wofelbft auch die übrige Literatur. Ob die Karlsruher Flügel zugehörig find, ift übrigens zweifelhaft.

3 Vgl. Schütte, Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 115 f., Tafel 49, 50.

4 Vgl. Halm im Kalender Bayrifcher und Schwäbifcher Kunft 1907, S. 7 und Stadler a. a. O., S. 175.

2

Von Zeitgenoſſen Multſchers werden erwähnt[1] Jos Hierenloß und Leonhard Lieber, die 1424 als Schnitzer und Werkleute genannt ſind, ferner Hans Schweigger, der 1428 zugleich mit ſeinem Schwiegervater, jenem Meiſter Hartmann, der 1420/21 die Bildwerke an der Stirnwand der Münſtervorhalle fertigt, Bürger von Ulm wird. Ihm folgt 1434 Peter von Aſt, ein Bildhauer von Metz. Im ſelben Jahr wird Meiſter Hellriegel Bildhauer, 1442 werden die Bildhauer Hans Dussmann und Cunrad Gebhard genannt. 1443 und 1449 findet ſich der Name eines Bildhauers Hieronymus Kaltſchmid.

Unter den erhaltenen Werken ſteht an der erſten Stelle der aus dem Ulmer Münſter ſtammende, ſeit 1760 in Scharenſtetten (OA. Blaubeuren) befindliche Altar[2] mit fünf Schreinfiguren. In der Mitte der Gekreuzigte, zu ſeiner Rechten die Mater doloroſa und S. Magdalena, zur Linken S. Johannes Ev. und S. Georg. Die Verwandtſchaft dieſer Werke mit jenen Multſchers beſchränkt ſich auf einige allgemeine Momente. Auch der Meiſter des Scharenſtettener Altares hat das Gefühl für den weichen Rhythmus der Linie. Aber ſein Körpergefühl iſt von jenem Multſchers recht verſchieden. Es iſt ſtärker, ſein Können hingegen geringer. So kommt es, daß ſeine Figuren, vor allem Magdalena und Georg, jene in einem in gleichmäßigen parallelen Falten quer über den Körper gezogenen, dieſer in einem ſchlicht fallenden, ſich der Körperbewegung eng anſchmiegenden Mantel, auf den erſten Blick ruhiger und organiſcher wirken als Multſchers Figuren, daß ſie aber an Wert verlieren, wenn man ihre Qualität genauer prüft. Der Körper iſt zwar in großen Zügen richtig erfaßt, im einzelnen aber, wie am deutlichſten die Behandlung des Gekreuzigten lehrt, ziemlich flüchtig ſtudiert. Das Knochengerüſt, zumal der ſchmale Bruſtkorb, hat, bei allem Reichtum an Einzelheiten, eine ſehr unſichere Bildung, den Gelenken fehlt das Leben. Wie vollkommen erſcheinen Multſchers Hände, mit den ſteifen Gebilden von Scharenſtetten verglichen! Der Typus der Köpfe nähert ſich jenem der Heiligkreuztaler Jungfrauen in Rottweil, ohne ihn jedoch in bezug auf Sorgſamkeit der Durchbildung der Einzelheiten zu erreichen. Die Scharenſtettener Köpfe zeigen eine geringere Intenſität des Ausdruckes. Auch mangelt ihnen der Adel der Sterzinger Figuren und des Chriſtuskopfes von Wettenhauſen. – Nahe verwandt mit den Scharenſtettener Figuren ſind die Schreinſkulpturen des Altares von 1458 in der Pfarrkirche zu Oberſtadion (OA. Ehingen), die Statuen der Madonna, ſowie der Heiligen Katharina und Agnes. Die Gewänder etwas voller und weicher, Kopfbildung und Haarbehandlung von ganz derſelben Art wie in Scharenſtetten.

Im Gewerbemuſeum zu Ulm befindet ſich die Statue einer Mater doloroſa[3] von einer Kreuzigungsgruppe. Ihr Haupt iſt von einem Tuche umhüllt, das über die Schulter bis auf den Leib fällt, das ſchwere, faltenreiche Gewand wird von einem Mantel bedeckt, der vom rechten Arm emporgerafft und deſſen linkes Ende von der Linken quer über den Körper gezogen wird. Nur in der Geſchloſſenheit der Umrißlinie und der leiſen Bewegung hat die Figur einige Verwandtſchaft mit Multſcheriſchen Werken. Im Körpergefühl aber iſt ihr Verfertiger von allen bisher beſprochenen Künſtlern verſchieden, ein ſchläfriges Temperament, das den Körper wie einen Sack bildet, der äußerlich mit

[1] Vgl. Klemm, Württembergiſche Baumeiſter und Bildhauer, Stuttgart 1882, S. 79 f.

[2] Vgl. Schütte, Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 114, 153 f., Tafel 53, ſowie Baum, Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Oberamt Blaubeuren, Eßlingen 1911.

[3] Vgl. Stadler a. a. O. S. 181 f. Tafel 10.

ſchmalen, dünnen Falten drapiert iſt. Auch den breiten Händen und dem Kopfe fehlt alles individuelle Leben.

Ein kreuztragender Chriſtus mit Simon von Kyrene in Heiligkreuztal, der Multſcher zugewieſen wurde [1], iſt von den Figuren des Sterzinger Altares ebenſo verſchieden, wie die Multſcher mit Recht abgeſprochene Sterzinger Kreuztragungsgruppe. Chriſtus ſchreitet gebeugt mit dem linken Beine, auf deſſen Knie die Hand geſtützt iſt, vorwärts. Der Kopf iſt ſtark nach links gewendet, die Gewandung in den wichtigen Falten allzu einfach, faſt kärglich, in den kleinen Falten am Aermel leer. Der Künſtler dieſer Figur iſt in der Hauptſache auf der Stufe des Schöpfers des Ulmer Schmerzensmannes von 1429 ſtehen geblieben; nur fehlt ihm deſſen ſtarkes Leben. Zu dem Meiſter der Heiligkreuztaler Jungfrauen in Rottweil hat er keine Beziehung.

Ein ſtark beſchädigter kreuztragender Chriſtus aus Heiningen (OA. Göppingen) in der Stuttgarter Altertümerſammlung [2] ſteht in dem großen Rhythmus der Bewegung des Körpers einerſeits der Kunſt Multſchers, in der ſchon natürlicheren, gratigen Faltengebung dem Stil ſeines dritten Geſellen näher als die Figur aus Heiligkreuztal. Der ausdrucksvolle Kopf mit dem großzügigen wallenden Haar und Bart findet indes im Kreiſe der Schöpfungen der Multſcherwerkſtatt, die ſich mehr in die Einzelheiten vertieft, nicht ſeinesgleichen. Eine Madonna bei Herrn Groeber in Neufra (OA. Riedlingen) (Tafel 3), die aus Heiligkreuztal ſtammen ſoll, mag unter den genannten Werken immer noch die größte Verwandtſchaft mit Multſchers Art haben, bleibt aber in der Qualität hinter den Arbeiten der Multſcherwerkſtatt zurück. Die Körperhaltung und die Anordnung des Gewandes ſtimmen in der Hauptſache mit dem Sterzinger Vorbild überein. Der rechte Fuß iſt entlaſtet vorgeſtellt, der Oberkörper ein wenig nach links gedreht; der leicht geſenkte Kopf folgt ſeiner Richtung. Die rechte Hand hält nicht, wie in Sterzing, ſondern preßt das rechte Mantelende an den Körper, die Linke trägt das ſehr ruhig ſitzende Kind, das mit der Rechten in das um den Hals der Mutter geſchlungene Kopftuch greift. Die Falten ſind des öfteren röhrenartiger gebildet als in Sterzing. Es fehlt ihnen die Weichheit und der Rhythmus der Multſcheriſchen Gewandfalten. Köpfe und Hände ſind derb. –

Naturgemäß verſchwindet beim Aufkommen einer neuen Generation der bisherige Stil nicht plötzlich. Einige Ulmer Werkſtätten bilden ihn folgerichtig weiter. Aus der Uebergangszeit, etwa den ſiebziger Jahren, hat ſich eine Madonna von vorzüglicher Arbeit in Heggbach (OA. Biberach) [3] (Tafel 3) erhalten. Der allgemeine Charakter paßt noch in die Periode Multſchers. Neben den Röhrenfalten finden ſich hier ſogar jene ſchmalrückigen elaſtiſchen Falten, die der Figur von Neufra fehlen, daneben aber auch jene runden, flachen Ausbuchtungen, welche die Landsberger Madonna als nicht eigenhändiges Werk Multſchers kennzeichnen, und in dem Bauſche des Mantels unter dem rechten Arme, ſowie am Boden, ſchon das knitterige, ſcharfkantige Gefält, das dem Körper- und Liniengefühl der Zeit Multſchers durchaus widerſpricht; es iſt gerade eines

1 Vgl. Lange, Die Werke Multſchers und des Meiſters von Meßkirch in Heiligkreuztal. Württ. Vierteljahrshefte 1909, S. 459 ff. Verwandte Arbeiten in Ennetach und Weil der Stadt.

2 Inv. Nr. 12083a. Phot. Hoefle 172.

3 Vgl. Baum-Pfeiffer, Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Oberamt Biberach. Eßlingen 1909, S. 144, Tafel 11.

der bezeichnenden Merkmale des neuen Stiles. Gleich der Neufraer Figur folgt auch eine Madonna in Arnegg (OA. Blaubeuren) dem Typus der Sterzinger Jungfrau; ihr Gewandſtil ſtimmt mit jenem der Heggbacher Madonna überein [1]. Der weitere Verlauf dieſer Entwicklung hat uns ſpäter zu beſchäftigen. Fürs erſte jedoch müſſen wir uns nunmehr dem Künſtler zuwenden, der Jahrhunderte lang die Perſönlichkeit Multſchers durch ſeine nicht minder ſtarke Individualität in den Schatten geſtellt hat, Jörg Syrlin dem Aelteren.

[1] Abbildung in Baum, Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Oberamt Blaubeuren. Eßlingen 1911.

JÖRG SYRLIN DER ÄLTERE



I

SYRLINS VORFAHREN

Die Familie Sürlin[1] ſtammt aus dem Ulm benachbarten Orte Söflingen. Wohl der nämliche Haintʒ Sürlin, der noch in einem Schuldbriefe vom Freitag in der Pfingſtwoche (27. Mai) 1412 als Anlieger in Söflingen erwähnt wird[2], alſo daſelbſt begütert iſt, wird am Montag vor dem Heiligkreuztag ze Mayen (1. Mai) desſelben Jahres Bürger in Ulm[3]. Ihm folgt am Samstag nach Andreae (3. Dezember) 1412 Lienhart Sürlin.

Weitere Glieder der Familie behalten ihren Wohnſitʒ in Söflingen, wo 1417, am Samstag nach S. Gallus (23. Oktober) noch ein Jörg Sürlin, wiederum als Anlieger erſcheint[4].

Der Name Lienhart findet ſich nochmals 1427 im Ulmer Steuerbuch zuſammen mit dem eines Bäckers Claus Sürlin, wohl ſeines Sohnes, der anſcheinend in dieſem Jahr ſelbſtſtändig wird[5].

Haintʒ Sürlin mag wohl mit einem H. Sürlin Zymberman in der Ulmer Gaſſe identiſch ſein, der gleichfalls im Steuerbuch von 1427 genannt wird[6]. Des weiteren kommt er noch 1430, 1441 und 1447 vor[7], neben ihm 1447 ein Hans, außerdem 1442 ein Ludwig Sürlin[8]. Das Schreinerhandwerk ſcheint der Beruf der meiſten Familienmitglieder geweſen zu ſein[9]. Eine Schöpfung von ihnen läßt ſich indes nicht mehr nachweiſen.

1 Die Schreibweiſe ſchwankt zwiſchen Seurlin, Sewrlin, Surlin, Sürlin und Syrlin. Unſer Künſtler bezeichnet ſich mit Vorliebe Syrlin, im übrigen dürfte die Form Sürlin vorherrſchen.

2 Urkunde im K. Geh. Haus- und Staatsarchiv in Stuttgart, Abt. Kloſter Söflingen, Seite 31, Büſchel 13. Vgl. Anlage 1.

3 Eintrag in das Bürgerbuch der Stadt Ulm 1382-1427 (Ulm, Stadtarchiv) Blatt 26 und 27. Vgl. Anlagen 2 und 3.

4 Stuttgart, K. Geh. Haus- und Staatsarchiv, Kloſter Söflingen, S. 41, Büſchel 15. Vgl. Anlage 4.

5 Ulm, Stadtarchiv, Steuerbuch, 1427, Fol. 62, 63, 162. - Vgl. auch Klemm, Ueber die beiden Jörg Sürlin, Ulmer Münſterblätter, 1883, S. 91, ſowie Anlage 5.

6 Steuerbuch der Stadt Ulm von 1427 (Ulm, Stadtarchiv), Fol. 75. Vgl. Anlage 5.

7 Vgl. Jäger, Ulms Leben im Mittelalter, Ulm 1831, S. 581.

8 Klemm, Münſterblätter 1883, S. 91.

9 Felix Fabri erwähnt in ſeinem Tractatus de civitate Ulmensi, vgl. ed. Veeſenmeyer, Bibl. des literar. Vereins Stuttgart, Bd. 186, S. 138, als Vertreter der 16. Zunft, jener der Schreiner, ausdrücklich die Sürlin.

II

SYRLINS LEBEN

Aus einer ſo beſchaffenen Familie alſo geht unſer Jörg Syrlin hervor. Vielleicht iſt jener Haintz ſein Vater. Denn auch Jörg wohnt in der Ulmer Gaſſe[1]. Wir wiſſen nicht, wann der Vater ſtarb, wann Jörg der Vorſtand der Werkſtatt wird. Späteſtens geſchieht es in den ſechziger Jahren, ehe man ihm, als dem Meiſter, die großen Aufträge für das Münſter überträgt. Möglicherweiſe aber iſt er auch ſchon zu der Zeit ſelbſtändig, da Multſcher den Auftrag für Sterzing vollendet. Damals ſchneidet er in gotiſchen Minuskeln in das älteſte von ſeiner Hand erhaltene Werk, ein aus Ottenbach am Hohenſtaufen ſtammendes Betpult, jetzt im Ulmer Gewerbemuſeum, die Inſchrift: J 1458 sürlin.

Iſt er damals bereits das Haupt der Werkſtatt, ſo muß ihm auch der ſchöne Schrank im Schloſſe Illerfeld bei Volkratshauſen in der Nähe von Memmingen zugewieſen werden. Dieſer Schrank[2], der, da er keine figürlichen Beſtandteile beſitzt, für unſere Unterſuchung nicht weiter in Betracht kommt, iſt ein Werk von trefflicher Architektur, zweigeſchoſſig mit ſtarker Betonung des ruhigen Lagerns durch die drei mit liegendem Flachornament geſchmückten Horizontalen des Fußgeſtells, des mittleren und des breiten oberen Frieses, denen die vertikalen Randeinfaſſungen ähnlichen Charakters untergeordnet ſind. Oben zwei Spruchbänder mit Inſchriften in gotiſchen Minuskeln. Auf der einen: O welt gyt bös gelt. Auf der anderen: Ihs xps maria 1465 syrlin. Auf dem Mittelfrieſe die Wappen der Ulmer Geſchlechter der Gienger und der Lupin. Wahrſcheinlich hat Hans Gienger, ſpäter (1473–1487) Münſterbaupfleger, den Schrank bei Syrlin beſtellt und ihn dann ſeinem Schwiegerſohne, Matthäus Lupin, nach Illerfeld mitgegeben.

Dieſer Schrank bezeugt die Kunſtfertigkeit der Syrlinwerkſtatt auf dem Gebiete der reinen Schreinerarbeit. Als die Münſterpflege unmittelbar nach Multſchers Tode den Meiſter mit der Anfertigung ihres Chorgeſtühls zu betrauen gedenkt, verlangt ſie mehr als Schreinwerk. Syrlin muß eine Probe liefern, in der Schreiner- und Bildſchnitzerarbeit zu einem Ganzen verbunden ſind. So entſteht der Dreiſitz. Er trägt die Inſchrift: 1468 andree (30. November) Jörg Syrlin.

Die Probe gerät nach Wunſch. Am afftermentag Nechſt vor Sannt Vytz tag (9. Juni) 1469 wird von den Kirchenbaupflegern Manng Krafft d. J., Cunrat Bitterlin und Peter Riethmann dem Erbarn Jörgen Sürlin Dem Schreiner Burger zu Ulme Ain zwifach geſtiel Namlich ain und Newntzig ſtend In dem Chor der gemelten Pfarrkirchen zu machen angedingt und zwar den dry ſtennden nach die er denn hinndan an dem Sel altar . . vffgerichtet hat. Der in zwei Exemplaren ausgefertigte Vertrag[3] ſieht als Friſt für die Herſtellung vier gantze Jaur vor. Das Rohmaterial wird koſtenlos geliefert. Für jeden Sitz erhält Syrlin 13 Gulden Lohn, im ganzen alſo 1183 Gulden.

1 Vgl. Klemm, Münſterblätter 1883, S. 91, ſowie im vorliegenden Buche S. 18.

2 Maße: h. 2.30, b. 1.92, t. 0.62.

3 Das eine Exemplar erhalten, Ulm, Stadtarchiv, Gloeckleniſche Sammlung, Nr. 2474. Nahezu fehlerloſer Abdruck bei Haßler, Urkunden zur Baugeſchichte des Mittelalters, XV, in Zahns Jahrbüchern 1869, S. 110, vgl. auch Anlage 9. Die entſprechenden Münſterrechnungen ſiehe Anlage 10.

Die Ausführung zieht ſich laut den Inſchriften am Chorgeſtühl – auf der Nordſeite in der Niſche gegen Weſten 1469 Georgi Sürlin incepit hoc opus; auf der Nordſeite in der vorletzten Niſche gegen Oſten Joerg Syrlin 1474 cōplevit hoc opus; desgleichen gegenüber auf der Südſeite – über fünf Jahre hin, trotzdem, wegen des Eingangs in die Beſſererkapelle die Zahl der Chorſtühle um zwei verringert werden muß. Die Bezahlung im Betrage von 1188 Gulden wird abgeſchloſſen am Mittwoch nach Epiphaniae (12. Januar) 1475[1].

Im Jahre 1473 erhält Syrlin aus Anlaß eines vom 15. bis 22. Juni währenden kaiſerlichen Beſuches den Auftrag, die Bilder zu des Kayſers Stuhl im Münſter zu fertigen[2]. War dies ein beſonderes Geſtühl, ſo iſt es nicht mehr vorhanden. Vielleicht handelt es ſich hierbei aber lediglich um die Mittelſtände der beiden Chorgeſtühlreihen, die mit dem doppelköpfigen Adler geſchmückt und deren Skulpturen beſonders ſorgfältig durchgebildet ſind.

Noch vor der Vollendung des Chorgeſtühls, 1473, wird Syrlin ein weiterer großer Auftrag zu teil[3]. Den ſarch zu der Tafel[4] den ſoll er machen nach der Viſirung, ſo er für gehalten hat, nach uswiſung zweier Kärfzedel. Er bekommt all Quatember 50 lb. bis auf 400 Pfund. Es ſind für die Fertigſtellung alſo etwa acht Jahre in Ausſicht genommen. 1480, Freitag nach Andree (1. Dezember) wird er mit 75 fl.[5] gar bezahlt der tafel halb; aus der langen Dauer der Arbeit und der Höhe der Belohnung darf geſchloſſen werden, daß, wenn auch zunächſt nur von dem ſarch, der Predella, die Rede iſt, der Auftrag doch die ganze Tafel, wohl einen neuen Hochaltar betrifft. Der Altar iſt im Bilderſturm zerſtört worden; doch ſcheint ſein Entwurf in der Stuttgarter Altertümerſammlung erhalten zu ſein.

Daß Syrlin auch fernerhin noch für das Münſter beſchäftigt iſt, erhellt aus weiteren Münſterrechnungen[6], aus denen hervorgeht, daß 1481 als Wagenknecht Hans Strölin angenommen wird; er ſoll nichts führen ohne Wiſſen der Pfleger und des Jörg Syrlin, der ihn auch von 1481 bis 1484 beſoldet.

Das Leſepult, der Schrank in Illerfeld und die genannten Werke für das Münſter ſind die einzigen beglaubigten Holzarbeiten des älteren Syrlin. Ihnen reiht ſich noch ein inſchriftlich dokumentiertes Steinwerk an.

Am Fiſchkaſten in Ulm findet ſich in der Niſche mit dem Ritter, der den Adlerſchild in der Linken hält, links oben ein Schild mit dem eingemeißelten Steinmetzzeichen des älteren Syrlin und der Zahl 1482, darunter die Inſchrift: Jörg Syrlin.

Die genannten acht Werke müſſen als die einzigen ſicheren Arbeiten des älteren Syrlin bezeichnet werden.

Im übrigen ſind nur mehr wenige Daten aus ſeinem Leben zu nennen. 1475 erſcheint er als Bürge bei der Aufnahme des Schreiners Fritz Hebenſtritt[7]. Die anderen Erwähnungen

1 Ulm, Stadtarchiv, Münſterrechnungen. Vgl. Anlage 10.

2 Klemm, Münſterblätter, 1883, S. 81.

3 Ulm, Stadtarchiv, Münſterrechnungen. Vgl. Anlage 12.

4 d. h. zunächſt um die Predella, nach dem Lohn zu urteilen, aber auch den Schrein einſchließlich der Skulpturen. Doch vgl. bezüglich der Mithilfe Michel Erharts Seite 32.

5 Der rheiniſche Gulden gilt 1475 in Württemberg etwas mehr als ein Pfund, nämlich 1 Pfund 8 Schilling Heller; vgl. Günter, Münzweſen in Württemberg. Stuttgart 1897, S. 38.

6 Ulm, Stadtarchiv. Vgl. Anlage 14.

7 Ulm, Stadtarchiv, Bürgerbuch 1474–1499. Vgl. Anlage 13.

beziehen ſich auf Steuerzahlungen; die letzte von ihnen iſt darum von Wichtigkeit, weil ſie mit einiger Wahrſcheinlichkeit einen Termin für ſeinen Tod gibt.

1485 und 1487 bezahlt Jörg Sürlin den Frauenpflegern einen Zins von etwas über 2 Pfund und ein wyhennächtig Hun aus ſeinem Hus in der Ulmer gaſſen[1].

1491 iſt zuerſt der gleiche Eintrag über ſeine Pflichtigkeit gemacht; im Laufe des Jahres aber wird ſein Name durchgeſtrichen und darüber als Schuldner eingetragen: Eberhart Holwegk Schriner Sürlis tochterman; dieſer erſcheint fortan bis 1512 an der entſprechenden Stelle der Zinsbücher[2].

Damit ſind die Angaben über Syrlins Leben erſchöpft. Es muß dahingeſtellt bleiben, ob er mit einem nicht mit dem Familiennamen bezeichneten Bildhauer Jörg von Ulm identiſch iſt, der 1468 und 1469 dreizehn Bilder für das Münſter ſchafft[3], ferner mit Jörg Stainhower ze vlm, der 1484 die Tafel vff den fronaltar und das crucifix in dem Capitel by dem stůl des abbts im Kloſter Lorch fertigt[4], ſowie mit jenem Jörg, der vor 1492 dem Ulmer Münſter einen Rock ſchenkt[5]. Ein zwingender Grund zur Identifizierung liegt nicht vor, da außer Syrlin noch andere Bildhauer mit Namen Jörg am Ende des 15. Jahrhunderts in Ulm vorkommen, ſo Jörg Steinlin oder Stain[6] und Georg Böringer[7].

III

SCHREINER, BILDSCHNITZER UND BILDHAUER

In dem Vertrage über die Herſtellung des Ulmer Chorgeſtühls wird Syrlin als Schreiner bezeichnet. Es unterliegt keinem Zweifel, daß er die Werkſtatt ſeiner Vorfahren erbt und weiterführt. Man darf ſie ſich, angeſichts der Aufträge, die ihm übertragen werden, nicht zu klein vorſtellen. Gewiß ſind viele Geſellen darin beſchäftigt; der Meiſter wird ſich damit begnügt haben, die Entwürfe und Werkzeichnungen zu fertigen, die Geſellenarbeiten zu übergehen und nur die künſtleriſch wertvollſten Aufgaben ſich vorzubehalten. Selbſt dies iſt nicht unbedingt notwendig: aus den Urkunden geht nur hervor, daß er Schreiner iſt.

Nun gehören in der Tat theoretiſch die Schreiner einerſeits, die Bildſchnitzer und Bildhauer andererſeits zwei getrennten Zünften an. Wir wiſſen aus einigen, zum Teile ſpäter zu erörternden Beiſpielen[8], daß bei Altaraufträgen Schreinwerk, Bildſchnitzerarbeit und Faſſung

[1] Ulm, Stadtarchiv, Zinsbuchexzerpte aus dem Saalbuche des Pfarrkirchenamtes 1485, S. 21 v., 22, 1487, S. 21 v., 22. Vgl. Anlagen 16, 17.

[2] Vgl. Anlage 18. Er erbt alſo offenbar das Haus des älteren Syrlin, während der jüngere Sürlin, 1491 bereits ſelbſtändig, ein eigenes Haus bewohnt. In den Hüttenbüchern 1500/1518 S. 30 findet er ſich noch 1514.

[3] Vgl. Preſſel, Ulm und ſein Münſter. Ulm 1877, S. 72, Anm. 97.

[4] Rotes Buch des Kloſters Lorch. Stuttgart, Kgl. Geh. Haus- und Staatsarchiv. Vgl. Anlagen 19, 20. Zugunſten dieſer Annahme ließe ſich anführen, daß auch das Betpult aus Ottenbach aus der Nähe von Lorch ſtammt.

[5] Jäger, a. a. O., S. 580. - Klemm, Münſterblätter, 1883, S. 87.

[6] Jäger, a. a. O., S. 580.

[7] Verhandlungen des Vereins für Kunſt und Altertum in Ulm und Oberſchwaben. Neue Reihe 1870. S. 26.

[8] Vom Kaisheimer Altar wird z. B. 1502 der Schrein Adolf Dauher, die Bildſchnitzerei Gregor Erhart, die Malerei Hans Holbein verdungen. Vgl. Wiegand, Adolf Dauer. Straßburg 1903, S. 24.

zuweilen von drei verſchiedenen Künſtlern ausgeführt werden. Das gleiche gilt für andere Arbeiten, an denen zugleich Schreiner und Bildſchnitzer tätig ſind, z. B. Chorſtühle und Türen[1].

Ebenſo häufig aber ſind in der Praxis Schreiner und Bildſchnitzer die nämliche Perſon. Da nun mit dem Rechte des Bildſchnitzens das des Bildhauens in Stein faſt immer verbunden iſt, ſo ſtehen den meiſten Plaſtikern des 15. Jahrhunderts alle Möglichkeiten offen[2].

In Ulm gehören geſetzlich die Bildſchnitzer mit den Tafelmalern der erſten Zunft, jener der Kramer an. Die Schreiner und Wagner bilden die ſechzehnte Zunft[3]. Man darf wohl annehmen, daß für gewöhnlich den Schreinern, zumal den Vertretern einer ſo angeſehenen Familie wie der Sürliniſchen, ein Eingriff in die Rechte der Bildſchnitzer ſtillſchweigend geſtattet wird, wenn anders ſie nicht, was noch wahrſcheinlicher iſt, auch dieſer Zunft angehören. Iſt das letztere richtig, ſo lernt Jörg Syrlin in der väterlichen Werkſtatt außer dem Schreinerhandwerk von Anfang an auch das Bildſchnitzen. Werden hingegen in der Jugendzeit des Künſtlers die Zunftgliederungen ſo ſtrenge eingehalten, daß der Vater genötigt iſt, ſich auf reine Schreinerarbeit zu beſchränken, ſo muß Jörg zu einem Bildſchnitzer in die Lehre gehen; doch wiſſen wir nicht zu welchem; jedenfalls nicht, wie ſich aus ſtiliſtiſchen Gründen ergibt, zu Multſcher[4].

Steinmetzzeichen



Sürlins d. J.



Syrlins d. Ä.



des Bildhauers am Südportal der Kloſterkirche zu Blaubeuren.

Zum Bildhauer entwickelt ſich Syrlin anſcheinend erſt ſpät, kaum vor der Vollendung des Chorgeſtühls. Man ſchreibt ihm ſeit alter Zeit den Fiſchkaſten zu, weil das auf einem Schilde über einem der drei Ritter zugleich mit ſeinem Namen angebrachte Zeichen von dem

[1] Vgl. hierzu vor allem den lehrreichen Konſtanzer Streitfall von 1490, bei dem es ſich um die Aufnahme eines Bildhauers in die Tiſchmacherzunft handelt. Schon daß der Fall eintreten konnte, zeigt, wie fließend die Grenzen zwiſchen den Zünften ſind. Die Zunft der Kaufleute erhebt Einſprache und beanſprucht den Bildhauer für ihre Zunft. Tiſchmacher dürfen nicht Bildwerke machen. Auch Simon Haider habe ſich für die Bildſchnitzerarbeiten am Choraltar, dem Chorgeſtühl und dem Portal des Konſtanzer Münſters einen eigenen Bildſchnitzer, Meiſter Niclaus (von Leiden) nehmen, desgleichen die Bildſchnitzerarbeiten an ſeinem Werk in Weingarten ſeinem Tochtermann Yſelin übertragen müſſen. Vgl. Marmor im Anzeiger für Kunde der Deutſchen Vorzeit, 1861, S. 9 ff., 52 ff., ſowie Anlage 22.

[2] Wie wenig hier feſte Regeln beſtehen, zeigt das Beiſpiel Riemenſchneiders, der von Hauſe aus Steinbildhauer zu ſein ſcheint. Am ehemaligen Tabernakel des Würzburger Domes fertigt er nur das Schnitzwerk und überläßt die Steinarbeit Steinmetzen. Für den Heiligblutaltar in Rotenburg ſchafft er nur die Figuren, während das Schreinerwerk einem Meiſter Erhart zufällt. Den Altar in Münnerſtadt hingegen erhält er mitſamt dem Schreinerwerk in Auftrag (vgl. Toennies, Tilman Riemenſchneider. Straßburg 1900). – Ebenſo ſehen wir Adolf Dauher in Augsburg bald als Schreiner, bald als Bildſchnitzer tätig. Wie unſicher die Namengebung iſt, geht daraus hervor, daß er in der Regel nur als Kiſtler oder Kaſtner bezeichnet wird (Wiegand a. a. O., beſonders S. 23). Doch übernimmt er, neben der Bildſchnitzerei, ſogar einmal, 1504, Malerarbeit, was ihm allerdings von ſeiten der Maler verübelt wird, ſo daß er ſich rechtfertigen muß (vgl. Wiegand a. a. O., S. 28). – Auch Daprazhauſer in Memmingen wird im Kontrakt Schreiner genannt, obwohl gerade er den figürlichen Teil des Chorgeſtühls fertigt (Schiller, Das Chorgeſtühl in der S. Martinskirche in Memmingen. Allgäuer Geſchichtsfreund, 1893, S. 1 ff.). – Zu der Frage im allgemeinen ſind Dehio, Künſtlerinſchriften des 15. Jahrhunderts, Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft, 1910 S. 55 ff. und Klaiber, Ueber die zünftige Arbeitsteilung, Monatshefte für Kunſtwiſſenſchaft, 1910, S. 91 ff. zu vergleichen.

[3] Fabri, Tractatus de civitate Ulmensi a. a. O. – Mehr als dieſe Tatſache beſagt auch die Feſtſtellung auf dem Konſtanzer Streitfall (vgl. Anm. 1) nicht, daß in Straßburg, Baſel, Ulm, Nürnberg und anderen Orten das gleiche Brauch ſei wie in Konſtanz.

[4] Dehios Verſuch (Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft 1910, S. 60 ff.), Syrlin alle Bildſchnitzwerke abzuſprechen, dürfte um ſo weniger gerechtfertigt ſein, als doch ſein früheſtes Werk ihn bereits als Figurenſchnitzer zeigt.

ſicheren Zeichen des im übrigen gleich ihm als Schreiner, Bildſchnitzer und Steinbildhauer nachweisbaren Sohnes verſchieden iſt.

Wir faſſen zuſammen: Jörg Syrlin wächſt in Ulm, unbeeinflußt von Multſcher, wohl ausſchließlich in der Lehre ſeines Vaters heran. Er bildet ſich gleichmäßig als Schreiner und Bildſchnitzer aus, ſpäter auch als Bildhauer, erſcheint aber, Meiſter geworden, in den Urkunden als Vorſtand der ererbten Werkſtatt, als Schreiner. Die hiſtoriſchen Voraus-ſetzungen ſprechen für eine große Selbſtändigkeit ſeines Stiles. Die Unterſuchung ſeiner erhaltenen Werke wird beſtätigen, daß er einen völligen Bruch in der Tradition herbeiführt.

IV

DAS BETPULT

Das unbemalte eichene Betpult (Tafel 4) verrät in der Architektur ſchon den Meiſter. Aus einem kraftvollen Unterſatz von vier durchbrochenen Füßen wächſt ein ſchlanker, von Flechtwerk überzogener Rundpfeiler hervor. Auf ſeinem Kapitell ſitzt eine drehbare Scheibe, auf der hinten die Symbole der Evangeliſten Marcus und Lucas, Löwe und Stier liegend, vorn die Evangeliſten Johannes und Matthäus, mit den Köpfen ihrer Symbole, Adler und Engel, ſtehend angebracht ſind. Dieſe vier Geſtalten tragen die ſchräggeſtellte Pultplatte, deren Unterſeite gotiſches Maßwerk zeigt, während in die Kehle die Inſchrift J 1458 sürlin eingeſchnitten iſt[1].

So vorzüglich aber auch Fuß, Ständer und Pult zu einander proportioniert, ſo trefflich ſie in ihren Einzelformen durchgebildet ſind, – den kleinen Figuren fehlt doch ein freies Leben. Das liegt nicht etwa an ihrer dienenden Stellung; hierauf hat Syrlin vielleicht weniger Rückſicht genommen, als es die Sache erheiſchte; das Moment des Tragens, das ſpezifiſch Architektoniſche ihrer Aufgabe, dürfte ſtärker zum Ausdrucke kommen. Ihre Gebundenheit iſt vielmehr nicht künſtleriſcher, ſondern materieller Art: Der Schreiner iſt noch Anfänger im Bildſchnitzen.

Die Gewandſtatuen ſind in gleicher Haltung einander zugekehrt. Beide tragen Unter-gewänder, die auf der Bruſt parallele Falten, am Boden eckige Brüche bilden. Die Mäntel ſind am Halſe mit Agraffen zuſammengehalten und fallen in großen, gleichfalls ſcharfkantigen Falten; ihr Ende iſt jeweils vom gegenüberliegenden Arm hoch gerafft und quer über den Leib gezogen, ſo daß dort Bäuſche entſtehen.

Man hat verſucht, die Eckigkeit dieſer Faltengebung aus der Härte des Materials zu erklären. Warum iſt dann das Antlitz, warum ſind die reichen, gewellten Haare des Matthäus viel runder und weicher? Nein, dieſe von dem rhythmiſchen Schwung der Multſcheriſchen Linien so grundverſchiedene Führung der Falten iſt nicht aus dem Material, auch nicht allein aus der manuellen Ungeübtheit des jungen Künſtlers, ſondern aus einer neuen Weiſe des Sehens zu verſtehen. Die Generation von 1458 ſteht der Natur weſentlich ſelbſtändiger

[1] Ulm, Gewerbemuſeum, Kapellenraum, No. 10. Geſamthöhe 1.42 m. Pultplatte 0.54 u. 0.37 m. Kleine Evangeliſten h. 0.14, große h. 0.235 m. Das Pult ſtammt aus einem Bauernhauſe in Ottenbach am Hohenſtaufen und wurde 1844 dem Verein für Kunſt und Altertum in Ulm und Oberſchwaben geſchenkt. Vgl. Verhandlungen des Vereins für Kunſt und Altertum in Ulm und Oberſchwaben, 1844, S. 17.

gegenüber, als jene, die dreißig Jahre vorher begann. Das Gefühl für die Rhythmik der Wellenlinien, der fließenden Bewegung, das Erbe der hohen Gotik, iſt im Erlöſchen begriffen. An ſeine Stelle tritt die ſchärfere Beobachtung der Wirklichkeit. Die Anſätze finden wir ſchon bei Multſcher. In der Behandlung der Köpfe hat er bereits ein ganz unmittelbares Verhältnis zur Natur. Und doch ſind ſelbſt dieſe fein beobachteten und mit nie übertroffener Sorgfalt wiedergegebenen Köpfe in der Bewegung, im Falle der Haare noch abhängig von dem alles in ſeinen Bann zwingenden Rhythmus der Linien. In der Behandlung der Hände, des übrigen Körpers und des Gewandes aber herrſcht die durch das angeborene rhythmiſche Stilgefühl modifizierte Erfahrung durchaus über die ſpezielle Einzelbeobachtung. Alle dieſe Dinge ſind nicht unmittelbar vor der Natur ſtudiert. Bei Syrlin hingegen iſt das Verhältnis zur Natur weſentlich enger geworden. Multſcher konnte das Eigene immerhin noch mit der Tradition verſchmelzen. Syrlin muß ganz neu anfangen, all ſein figurales Können erſt erwerben. Aus dem Wegfall der Ueberlieferung erklärt es ſich auch, daß ſein Stil wandelbarer ſein kann, als die Kunſt Multſchers. Der große Schwung, der die Dinge dem realen Leben entrückt, der Mangel an Aktivität, zwei Kennzeichen, die das nicht zu unterſchätzende traditionelle Moment in Multſchers Stil, das Gerüſt ſeiner Kunſt bilden, fehlen Syrlin. Er ſteht der Wirklichkeit weniger voreingenommen gegenüber. Darum muß ſein Stil einerſeits natürlicher, andererſeits mannigfaltiger ſein.

V

DREISITZ UND CHORGESTÜHL[1]

Es hat den Anſchein, als ob Syrlin in den ſechziger Jahren zunächſt nicht viel Gelegenheit zur Entfaltung ſeiner bildneriſchen Fähigkeiten erhalten habe. Aufträge für Schreinerarbeiten, wie die Beſtellung des Illerfelder Schrankes im Jahre 1465, haben die Werkſtatt offenbar vollauf beſchäftigt. Aus dieſem Mangel an Möglichkeit, ſich künſtleriſch zu betätigen, iſt es zu erklären, daß die erſten ſtatuariſchen Arbeiten Syrlins, die ſich aus der Zeit nach der Herſtellung des Betpultes erhalten haben, die Figuren und Reliefs des Dreiſitzes im Ulmer Münſter, von 1468, noch immer den Anfänger verraten. Ueberblickt man an den Köpfen des Chorgeſtühls die außerordentliche Entwickelung, die Syrlins Kunſt in den nächſten Jahren, dank der dauernden Beſchäftigung mit ſtatuariſchen Schöpfungen,

1 Maße der Figuren:

Dreiſitz.		
Chriſtus . . .	h. 1.20 m	
Sibyllen . . .	h. 0.37 m	br. 0.67 m
Propheten . .	h. 0.37—0,41 m	br. 0.45 m
Chorgeſtühl:		
Syrlin	h. 0.48 m	br. 0.45 m
Secundus . . .	h. 0.48 m	br. 0.67 m
Quintilian . .	h. 0.45 m	br. 0.67 m
Seneca . . .	h. 0.46 m	br. 0.54 m
Ptolemäus . .	h. 0.46 m	br. 0.57 m
Terenz . . .	h. 0.48 m	br. 0.66 m
Cicero . . .	h. 0.52 m	br. 0.66 m

Chorgeſtühl:		
Pythagoras . .	h. 0.52 m	br. 0.70 m
Meiſterin . . .	h. 0.51 m	br. 0.33 m
Delphica . . .	h. 0.49 m	br. 0.65 m
Libyca	h. 0.50 m	br. 0.67 m
Tiburtina . . .	h. 0.50 m	br. 0.65 m
Helleſpontica .	h. 0.53 m	br. 0.65 m
Cumana . . .	h. 0.47 m	br. 0.61 m
Cimeria . . .	h. 0.48 m	br. 0.60 m
Phrygia . . .	h. 0.48 m	br. 0.58 m
Rückwandfiguren	h. 0.62 m	br. 0.52 m
Giebelfiguren .	h. 0.42—0.45 m	br. 0.35 m

nimmt, so läßt sich die Unbeholfenheit der Arbeiten am Dreisitz nur eben daraus erklären, daß es ihm in der Zeit zwischen 1458 und 1468 an Gelegenheit zur Bildschnitzerei gefehlt habe.

Der Plan, den Chor des Ulmer Münsters einheitlich mit einem prächtigen eichenen Gestühl für die gesamte Pfarrgeistlichkeit zu schmücken, steht in seinen Grundzügen wohl bereits zu der Zeit fest, da man Syrlin die Fertigung des für den amtierenden Priester, Diakon und Subdiakon bestimmten Dreisitzes überträgt. Dies geht daraus hervor, daß das in den Figuren des Dreisitzes angeschlagene Thema durch die Figuren des Chorgestühls fortgesetzt und vollendet wird. Die untere Reihe seiner Figuren findet im südlichen, die obere im nördlichen Chorgestühl ihre Fortsetzung. Man nimmt offenbar schon bei der Anlage des Dreisitzes, sowohl hinsichtlich der formalen Gestaltung wie des Gegenstandes seiner figürlichen Darstellungen, darauf Rücksicht, daß er bestimmt ist, das Mittelstück eines größeren Ganzen zu bilden.

In der Tat erhält der Chor des Ulmer Münsters durch Syrlins Tätigkeit eine Geschlossenheit ohnegleichen.

Die Mitte der Westseite, die durch ein Gitter gegen das Langhaus abgegrenzt ist, nimmt der Dreisitz ein. Längs den kahlen Langwänden, werden die beiden Doppelreihen des Chorgestühls aufgestellt, gegen den Chorschluß dürfte sich jener gewaltige, im Entwurf erhaltene Hochaltar erhoben haben, den Syrlin mit Hilfe Michel Erharts 1474 bis 1480 fertigt. Die Architektur des Ganzen ist einheitlich und von überwältigender Großzügigkeit. Kein Schreinwerk Deutschlands kann sich an Architektur mit diesem messen. Es ist zum raumbildenden Faktor geworden; erst durch seine Aufstellung hat der Chor jenes organische Leben gewonnen, das ihm infolge der Größe und Kahlheit seiner Wände vorher fehlte.

Zunächst gilt es, einheitliche Umrisse für das Ganze zu finden. Der Levitenstuhl ist nur einreihig, das Chorgestühl (Tafel 7) hat zwei Sitzreihen übereinander. Darüber erhebt sich die Rückwand, die durch Stäbe, die in den Abständen der Sitzbreite emporlaufen, vertikal gegliedert wird. Außerdem ist sie einmal horizontal geteilt, und zwar so, daß im Dreisitz der obere, durchbrochene Teil wesentlich höher ist als der untere; hierdurch wird für den gesamten Levitenstuhl der Eindruck größerer Höhe erzielt und damit ein Gegengewicht gegen den massigen zweireihigen Unterbau des Chorgestühles geschaffen. An diesem ist der untere Teil des Dorsals höher als der obere, mit Reliefs in quadratischen Füllungen versehene Abschnitt. Durch die verschiedenartige Bildung der Zwischenteile wird erreicht, daß die in ein elegantes hochstrebendes Maßwerk eingegliederten Wimperge, die jeden senkrechten Wandabschnitt bekrönen, sowie das Abschlußgesims mit den es überragenden Kreuzblumen und den kühnen Baldachinen, die sich sowohl über der Mitte des Dreisitzes, als auch über der Mitte und den Ecken des Gestühls in einem die Zusammenfassung des Ganzen noch stärker betonenden Rhythmus erheben, sich ungefähr auf der gleichen Höhe befinden. Die starke Betonung der einheitlichen Horizontalen an einer so wichtigen Stelle wie dem auf drei Seiten laufenden Gesims, hat zur Folge, daß der mehr die Vertikalen hervorhebende Altar auf der dominierenden Schmalseite um so wirksamer zur Geltung kommen muß.

Treten so in der Gesamtwirkung die auf den Altar hinleitenden Horizontalen beherrschend hervor, derart, daß sie den ruhigen Ton angeben, während den Vertikalen die

Aufgabe der leiſen, aber beſtimmten rhythmiſchen Gliederung der Geſamtarchitektur zufällt, ſo bleiben doch viele Flächen und Endigungen übrig, die, dem Leben der Gelenke des Baues weiter entrückt, die Grundlage für eine freiere Dekoration bilden können [1]. Es iſt des höchſten Lobes würdig, wie dieſe Dekoration dem architektoniſchen Leben ſich unterordnet. In der Hauptſache iſt ſie Maßwerk in ſtreng geometriſchen Formen, ſo in den Stäben zwiſchen den Sitzen und oben zwiſchen den Wimpergen. Hier iſt die Ornamentik noch unmittelbarer Ausdruck der Geſamtſtruktur. Nur an ganz neutralen Stellen werden die Formen freier. Am Fußgeſtell des Stabwerkes unten an den ruhig lagernden Sitzreihen, findet ſich vegetabiliſches Rankenwerk. Die Pulte der Bänke ſind an ihren Enden von Halbfiguren bekrönt. Am oberen Teil der Rückwände des Chorgeſtühls ſieht man Reliefbüſten, von Laub umrahmt; aus den quadratiſchen Füllungen und auch aus den Wimpergen ſchauen ſie hervor. Den mittleren Baldachin des Dreiſitzes aber erfüllt eine Statue, die einzige Vollfigur aus Holz, die uns von dem älteren Syrlin erhalten iſt.

Den bildneriſchen Darſtellungen liegt ein einheitliches Programm zu Grunde, deſſen geiſtige Urheber wohl zeitgenöſſiſche Ulmer Humaniſten, wie Stainhöwel und Neithart ſind: Die Wangenbüſten ſtellen die Heiden dar, die das Heil erſehnt und geahnt, die Giebelbüſten des Dreiſitzes und die Reliefs an den Chorgeſtühlrückwänden die Frommen des alten Bundes, die es vorgebildet und geweisſagt, die Giebelbüſten des Chorgeſtühls die Apoſtel und Heiligen, die es erlebt haben [2]. Ueber allen ſteht erhaben, im Baldachin des Dreiſitzes, der Erlöſer. Der Gedanke, ſeit dem frühen Mittelalter unzähligemal in Stein und Holz, in Freskenzyklen und Buchilluſtrationen dargeſtellt, hat ſelten einen ſo mächtigen Ausdruck gefunden, wie in den Eichenholzbildwerken des Ulmer Geſtühles.

Die genaue Betrachtung ergibt im einzelnen folgende Aufteilung des Stoffes. Die Figuren des Dreiſitzes geben auch für den Fall, daß etwa das Chorgeſtühl nicht ausgeführt werden ſollte, ſchon ein abgerundetes Ganzes. Auf den Pultwangen die ſamiſche und erythräiſche Sibylle, in den Wimpergen acht Propheten, und zwar auf der Oſtſeite Jeſaias, David und Daniel, rückwärts Jeremias, Salomo und Micheas, ſeitlich gegen Norden und Süden Habakuk und Zacharias. Darüber der Salvator.

Die Reihe der Sibyllen ſetzt ſich in den Halbfiguren der Pultwangen des ſüdlichen Chorgeſtühles fort. Und zwar ſind es, in der Reihenfolge von Weſten nach Oſten, die delphiſche, libyſche, tiburtiniſche, helleſpontiſche, cumaniſche, cimeriſche und phrygiſche Sibylle. Nur die Deutung der erſten Figur von Weſten macht einige Schwierigkeit. Es befindet ſich zwar über ihr ein Holzſchild, deſſen Schrift ſie als erythräiſche Sibylle bezeichnet; aber dieſes gehört offenbar nicht zu ihr, ſondern zu der Sibylle am Dreiſitz [3]. Die Wahrſcheinlichkeit, daß die fragliche Figur nicht in die Reihe der Sibyllen einzubeziehen ſei, wird um ſo größer angeſichts des Umſtandes, daß auch ihr Gegenüber eine Sonderſtellung einnimmt.

1 Ueber Einzelheiten der Ornamentik, ſowie die Fratzengeſtalten der Miſericordien und Knäufe vgl. Pfleiderer, Das Münſter zu Ulm. Stuttgart 1905, Sp. 35, 36, 37; Pfleiderer, Münſterbuch. Ulm 1907, S. 68 ff. Daſelbſt auch die genauen Maße des Aufbaues. (Höhe des Geſimſes am Dreiſitz 4.4 m, am Chorgeſtühl 4.9 m.)

2 Vgl. Pfleiderer, Münſterbuch. Ulm 1907, S. 77.

3 Vgl. auch Pfleiderer, Münſterbuch. Ulm 1907, S. 92 f.

Auf der Nordſeite entſprechen nämlich den Sibyllen die Figuren des Secundus, Quintilian, Seneca, Ptolemäus, Terenz, Cicero und Pythagoras. Namenlos iſt wiederum nur die Geſtalt in der Weſtecke.

Man pflegt ſeit alter Zeit in dieſen beiden einander zugewendeten Büſten am Beginne des Chorgeſtühles den Meiſter und die Meiſterin zu erblicken[1].

Jn den Reliefs an den Rückwänden folgen alsdann die Frommen des Alten Teſtaments, auf der Südſeite wiederum die Frauen, auf der Nordſeite die Männer, wobei eine Wiederholung einiger Perſonen des Dreiſitzes unvermeidlich iſt[2].

Ueber den Frauen des Alten Teſtaments ſieht man in den Giebeln weibliche Heilige, eingefaßt von S. Cosmas und S. Lucas, gegenüber die zwölf Apoſtel, denen ſich noch auf der einen Seite S. Damianus, S. Stephanus, S. Georg, auf der anderen S. Laurentius und S. Marcus hinzugeſellen.

Der ganze Zyklus beſteht aus einer Freifigur, 18 Wangenbüſten und 79 Reliefbüſten. Einige Sitze zeigen in den Hochwänden und Giebeln nur dekorative Füllungen, wie die beiden ſchon früher erwähnten Doppeladler oder Inſchriften. Ob in den Baldachinen des Chorgeſtühls Freifiguren ſtanden, iſt ungewiß. Darüber, daß dieſes große Schreinwerk mit ſeiner reichen figuralen und ornamentalen Skulptur nicht das Werk eines einzigen Mannes ſein könne, herrſchte niemals ein Zweifel. Ebenſo unwahrſcheinlich aber iſt es nach unſeren früheren Ermittelungen, daß etwa eine ſtrenge Scheidung der Schreiner- und Bildſchnitzerarbeit ſtattgefunden hätte. Syrlin hat den Plan zum Ganzen wohl ſelbſt gefertigt, die Ausführung der leichteren oder geringeren Arbeiten, in erſter Linie alſo des Schreinwerkes, der ornamentalen Füllungen und der kleineren Relieffiguren, Geſellenhänden überlaſſen und ſich ſelbſt im übrigen mit der Ausführung der Wangenbüſten als der wichtigſten Arbeiten am Geſtühl begnügt. Lediglich der Dreiſitz, den er als Probeſtück lieferte, mag vielleicht in ſämtlichen Teilen eigenhändige Arbeit ſein.

Die Figuren des Dreiſitzes laſſen allenthalben den wenig geübten Anfänger erkennen. Kein Zweifel, ſeit der Fertigung der kleinen Statuetten des Betpultes von 1458 hat Syrlin nicht viel Figuren geſchnitzt. Da iſt zunächſt die überlebensgroße Geſtalt des auferſtehenden Heilands (Tafel 5). Die Figur hat noch die altertümliche Schrittſtellung. Ein eigentliches Standbein fehlt; der rechte Fuß iſt, leicht gebogen, weit vorgeſetzt, der linke gleichfalls ein wenig entlaſtet zur Seite. Der Oberkörper iſt nach vorn gewendet, die rechte Hand mit der Geſte des Segnens erhoben. Die Linke hielt die Siegesfahne. Von irgendwelchem Kontrapoſt iſt nicht die Rede. Das fein gefältelte Lendentuch legt ſich eng an den Körper. Der Mantel ruht, die vordere Seite des Körpers freilaſſend, auf den Schultern. Die Arme raffen ihn vorn auf beiden Seiten ein wenig hoch; hinten liegt er am Rücken faſt flach und fällt in ruhigen gratigen Falten, die ſich am Boden ein wenig kräuſeln. Auf dem gedrungenen Halſe ſitzt ein ovales Haupt von derben, etwas langweiligen Formen. Das Haar fällt in wenigen, ſchlichten Wellen, als flache Maſſe, und iſt gar nicht unterſchnitten, wie das reiche

1 Ueber die Frage, ob die männliche Figur Syrlin oder Virgil darſtelle, gibt es lange, belangloſe Kontroverſen. Preſſel, Ulm und ſein Münſter. Ulm 1877, S. 78 f., ſpricht ſich für Virgil aus, Pfleiderer, Münſterbuch, Ulm 1907, S. 84 entſcheidet ſich wieder für Syrlin.

2 Es ſind ſechs Propheten von Weſt nach Oſt die erſte, achte, elfte, fünfzehnte, neunzehnte und zwanzigſte Figur, Jeſaias, Zacharias, David, Micheas, Daniel und Jeremias. Zur Namengebung vgl. Pfleiderer, Münſterbuch, Ulm, 1907, S. 78 ff.

Haar der Figuren Multſchers und ſeiner Schule. Auch in den Formen der flachgebildeten Augen, der harten Naſe, der lebloſen Wangen mit etwas vorſtehenden Backenknochen, der vollen Lippen und des ſchematiſch gelockten Bartes fehlt jeder Anklang an Multſcher oder einen ſeiner Geſellen. Vollends die Einzelheiten des flachen Bruſtkorbes und walzenförmigen Leibes, der kantigen Schienbeine und der derben Finger und Zehen zeigen keine beſtimmte Beziehung zur älteren Kunſt. Ein Neuling ſucht hier ein unmittelbares Verhältnis zur Natur zu gewinnen. So kommt es, daß alles, was er von den Vorgängern hätte lernen können, vernachläſſigt und gerade das eine, was jene nicht vermochten, beobachtet und leidlich richtig dargeſtellt iſt: das Formgefühl bleibt weit hinter jenem Multſchers zurück, die Stellung iſt zag und ängſtlich; das Gefühl für die Funktion der Gelenke iſt trotzdem ſtärker. Syrlins Hände und Füße ſind derb gebildet; es fehlt ihnen jede Spur der läſſigen Eleganz der ſchmalen Glieder und der zarten Anſätze; dafür ſind es Hände, die ſich im Gelenke drehen, Finger, die greifen, Zehen, die ſich bewegen können. Auch die Bildung der Kniee iſt zwar flüchtig, verrät aber bereits ſichere Beobachtung.

Während Syrlin alſo in allem Körperlichen ſeine eigenen und ſelbſtändigen Wege geht, hat er in der Gewandbehandlung Vorläufer in jenen beiden Multſchergeſellen, die ſich bereits aus eigener Kraft von dem alten Schönheitsideal freigemacht hatten und der Wirklichkeit nüchterner gegenüber ſtanden als ihr Meiſter. Es ſind die Schnitzer der Heiligen Caſſian und Nicolaus einerſeits, der Sterzinger Rathausfiguren und des Ulmer Palmeſels andererſeits. Der letzte ſteht zwar in der Behandlung des Hauptes Multſcher noch nahe, und der erſte kann, wenn er gleich in dem herben Realismus ſeiner Köpfe Beziehungen zu dem Syrlin der Wangenbüſten des Chorgeſtühls zeigt, zunächſt immer noch viel mehr als der Syrlin des Dreiſitzes. Beide aber beobachten den Fall der Gewänder bereits in ähnlicher Weiſe wie Syrlin. Sie ſchon kennen keine undulierenden Röhrenfalten mehr. Das Gewand verliert das Sonderleben, das es ſich in den eigenhändigen Arbeiten Multſchers immer noch in einem ſolchen Grade gewahrt hatte, daß man von einem klaren und überzeugenden Bau des Körpers der Multſcherfiguren nur ſelten ſprechen kann. Es bildet keine unnötigen und überreichen Stoffanhäufungen, ſondern ſchmale, gratige Falten, die zwar weich fließen und nicht knitterig ſind, denen aber keine Spur des früheren Pathos mehr eignet.

Die Verwandtſchaft des Erlöſers mit den beiden Frauenbüſten der Pultwangen des Dreiſitzes iſt augenſcheinlich. Bei der ſamiſchen Sibylle dieſelbe Unbehilflichkeit, faſt Aengſtlichkeit in der Durchbildung des in den Schultern ſteckenden Kopfes, das gleiche Verſagen der künſtleriſchen Kraft bei der Geſtaltung der Einzelheiten. Eine breite, ungegliederte Stirn, flachliegende Augen, wenig modellierte Wangen und ausdrucksloſe Lippen in einem runden Kopf, der von einem Turban bedeckt und einem Tuche umrahmt wird. Die Gewandfalten ſchlicht und von der bekannten Struktur, die das Schriftband haltenden derben Hände greifen feſt zu. Eleganter ihr Gegenſtück, die erythräiſche Sibylle (Tafel 6). Ein ovaleres Haupt, frei auf ſchlankem Halſe ſitzend, geneigt, mit ſchmaler Naſe, feinerer Mundbildung, zierlich gewelltem Haar, aber gleich oberflächlicher Charakteriſierung der Augenpartieen und aller ruhigen Flächen. Welch ein Unterſchied zwiſchen dieſen lebloſen Wangen und dem bis in die feinſten Einzelheiten durchmodellierten Antlitz der Sterzinger Madonna! Als Vorſtufen aus der Zeit Multſchers können überhaupt wohl nur die Köpfe der beiden ergänzten Jungfrauen Barbara und Margareta in Betracht kommen, die der Verfertiger der

Caſſian- und Nicolausbüſte ſchuf. Aber wie reif und fertig ſind ſelbſt dieſe ſo einfach modellierten Köpfe, verglichen mit den beiden Sibyllenhäuptern.

Es iſt angeſichts der Unbehilflichkeit der größeren Werke nicht leicht zu entſcheiden, ob Syrlin ſelbſt auch die acht Giebelbüſten des Levitenſtuhls gefertigt hat. Die Köpfe mit wallenden Haaren und zum Teil auch Vollbärten ſind derb gezeichnet, mit zuſammengezogenen Brauen, ſchweren Stirnfalten, groben Mündern und etwas äußerlich gefurchten Wangen. Die Hände haben die gleiche Bildung wie die der Sibyllen, aber häufig unmotivierte Bewegungen. Die ſeheriſchen Augen ſind von ungewöhnlicher Größe. Immerhin übertreffen dieſe Reliefs viele Geſtalten der Chorgeſtühlgiebel an Qualität.

Die beiden Sibyllenbüſten freilich verhalten ſich zu jenen des Chorgeſtühles wie die Verheißung zur Erfüllung. Es iſt ein recht beträchtlicher Schritt in der Entwickelung von der Erythräa zu den Chorgeſtühlsibyllen, und man möchte wohl wiſſen, ob Syrlin zwiſchen der Vollendung des Dreiſitzes und dem Beginn der Arbeit an den Chorgeſtühlfiguren Gelegenheit zur weiteren Ausbildung ſeiner Bildſchnitzerfähigkeiten hatte. Sollte er etwa in der Zwiſchenzeit den Tiefenbronner Altarſchrein gefertigt haben? – Auffallend iſt bei den weiblichen Geſtalten eine gewiſſe Gleichförmigkeit der Kopfbildung[1]. Alle Frauen mit Ausnahme der Tiburtina, zeigen ein längliches Geſichtsoval, zeigen die großen ruhigen Flächen der Stirn und der Wangen, energiſch vorgeſchobenes, doch zugleich rundes Kinn, lange Naſen und gleichmäßig ruhige, wohl temperierte Lippen. Immerhin ſind die Unterſchiede ſowohl der Formen, wie der Bewegungen groß genug.

Vielleicht iſt die Delphica am früheſten entſtanden[2]. Mit den folgenden Figuren verglichen erſcheint ſie ſpitz und unfertig. Das Haupt, das eine flache, ſcheibenförmige Bedeckung mit ſeltſamen Schriftzeichen auf dem ringsumlaufenden Bande trägt, iſt von einer um die Stirn und das Kinn gezogenen Binde umwunden, deren Ende ſtraff auf die Schulter fällt. Die Naſe iſt hier ungewöhnlich lang und ſchmal, die flach eingeſenkten, weit auseinander ſtehenden Augen ſind ſehr klein, desgleichen der Mund mit eingekniffener Oberlippe, ſo daß die ſchmalen, ovalen, ohne Gliederung in das Kinn übergehenden Wangen ganz abſonderlich leer wirken. Auf der rechten Seite rieſelt das Haar über die Bruſt, auf der linken über den Rücken herab. Die Rechte mit ſehnigen Fingern iſt auf die Pultwange gelegt, während die Linke in das Ende des locker über das eng anliegende Untergewand fallenden Mantels greift. Die Falten ſind etwas größer und einfacher geworden, gegenüber den kleinlicheren Bildungen am Gewand der Samia. Aber ihre Geſtalt im einzelnen hat ſich nicht geändert; es iſt immer der gleiche, ſchlichte Fall des Wollſtoffes, der ſich in der Hauptſache der Haltung des Körpers anpaßt.

Iſt noch eine gewiſſe Zagheit des Künſtlers ſeiner großen Aufgabe gegenüber, oder iſt nur die Abſicht, wenigſtens einen der weiblichen Köpfe ſtark von den anderen zu unterſcheiden, an dem Ausſehen der Delphica ſchuld, – kurz, ſechs von den anderen ſieben Frauen ſind eines Stammes: das gleiche Gerüſt des Kopfes bei allen, nur Alter und Temperament wechſeln. Der ſtrengen Delphica mit den ſchmalen Wangen, den hart gegen

1 Reihenfolge von Oſt nach Weſt: Phrygia, Cimeria, Cumana, Hellespontica, Tiburtina, Libyca, Delphica, Meiſterin. Ganz unbeſchädigt iſt nur die Hellespontica. Angeſtückt, teilweiſe ſchon bei der Reſtaurierung von 1667, die Naſen der Phrygia, Cumana, Tiburtina, Meiſterin, die Naſenſpitzen der Cimeria. Der rechte Daumen der Libyca fehlt.

2 Abbildung dieſer und der anderen Sibyllen ſowie auch der Männerbüſten bei Pfleiderer, Das Münſter zu Ulm, Tafel 22, 23.

die Stirn abgeſetzten Augenhöhlen und dem altjüngferlichen Weſen ſteht als jüngſtes Glied der Familie, die wir uns nun zu betrachten anſchicken, die Libyca gegenüber. Ein Mädchengeſicht, von ſehr entſchiedenen Grundformen zwar, mit hoher, klar abgeſetzter Stirn aus der die Haare ſchlicht zurückgeſtrichen ſind, langer Naſe mit lebhaften Flügeln, gut gebildeten Ohren, fein geſchnittenem, ernſtem Mund und energiſchem Kinn, aber vollen Wangen und weich eingeſenkten großen Augen und einem anmutigen Halſe. Die Linke hält ſie bekräftigend vor die Bruſt, die Rechte iſt mit der Gebärde des Redens ausgeſtreckt. Das Haar bedeckt ein Kopftuch.

Was an dieſer Figur den Reiz der Jugend ausmacht, kehrt an den anderen nicht wieder. Der Typus aber bleibt. Die Hellespontica zeigt die Züge der Libyca ins Derbere überſetzt. Die Stirn iſt noch höher, das Untergeſicht etwas niedriger und lebhafter. Die Augen ſind kleiner und in fleiſchigere Lider eingeſenkt. Das Haar legt ſich in einer dicken Flechte rings um den Kopf. Darauf ſitzt eine Mütze.

Der Cumana Antlitz iſt ruhiger. Sie hat die ſchmale Naſe ihrer Schweſtern; nur bildet der Anſatz der Augenhöhlen, in welche die halb geſchloſſenen Augen tief gebettet ſind, einen ſchärferen Winkel. Der Mund iſt ein wenig verächtlich herabgezogen, das Fleiſch der Wangen prall und das Kinn noch entſchiedener als bei den übrigen Frauen. Das lockig gewellte Haar bedeckt die zweiſpitzige Haube; Hals und Nackenanſatz ſind leicht und elegant; die kräftigen Hände halten ein Buch.

Die Cimeria (Tafel 9) gibt den gleichen Typus älter und etwas äußerlicher. An Stelle der kraftvoll in ſich gefeſtigten Ruhe hier die Ruhe der Müdigkeit. Das Haupt, von einem ſchweren Tuche mehrfach umwunden, iſt tief geſenkt, die Augen ſind niedergeſchlagen, die Lippen halb geöffnet, die Wangen welk, mit ſtark markiertem Jochbein. Der Blick iſt auf ein von beiden Händen halb dem Betrachter entgegen gehaltenes offenes Buch gewendet.

Ganz anders das Temperament der phrygiſchen Sibylle, die am öſtlichen Ende der Reihe poſtiert iſt. Die Aufſtellung am Abſchluſſe bedingt eine ſtarke Wendung der Figur, um ſie von zwei Seiten her gut ſichtbar werden zu laſſen. Syrlin hat es verſtanden, aus der Not eine Tugend zu machen. Die faſt in das Profil gewendete Seherin iſt in lebhafter Rede gegeben. Die Rechte iſt beteuernd auf das Buch gelegt, die Linke weit ausgeſtreckt. Das hoch erhobene Haupt, deſſen das Kinn umſpannendes Kopftuch durch die Bewegung ſtraff angezogen wird, ſcheint mit energiſch zuſammengezogenen Brauen geſpannt auf eine Hörerſchar zu blicken. Die Lippen ſind, wie nach eben vollendeter Rede, feſt aufeinander gepreßt.

Ihr Gegenſtück am weſtlichen Ende des Geſtühls bildet die ſogenannte Meiſterin (Tafel 8), gleichfalls ſtark gedreht, doch mehr geſchloſſen. Im Geſamthabitus ſtimmt die Figur durchaus mit den anderen überein. Ja, wenn eine von ihnen den Charakter des Seheriſchen beſitzt, ſo iſt ſie es, mit dem pathetiſch nach oben gewendeten Blick und der empordeutenden Linken. Daß dieſer Geſtalt die Züge der Gattin des Künſtlers verliehen wurden, iſt wohl möglich. Muten doch die fünf ſoeben betrachteten Geſtalten wie Glieder ihrer Familie an!

Außer der Delphica entfernt ſich nur noch eine der Frauen völlig von dem Normaltypus, die Tiburtina (Tafel 9). Statt des ovalen Kopfes ein mächtig breiter Schädel mit gewaltiger Stirn, eng aneinander ſtoßenden Augenhöhlen, die zwiſchen ſich einer ſehr ſchmalen Naſe Platz laſſen, und ſtark vorſtehenden Backenknochen. Der Kopf iſt mit großen Augen lebhaft empor gewendet, der Mund wie zum Sprechen geöffnet. Zwei ſchwere Falten

ziehen von der Naſe zum Kinn und geben, im Verein mit den Brauenfalten, dem Antlitz den Charakter des Alters. Der ganze Kopf wird von einem Tuche umhüllt. Die Rechte blättert in einem von der Linken gehaltenen Buch.

Welche Mannigfaltigkeit der Bewegung des Körpers im ganzen! Bei der Cumana ein ruhiges Halten des Buches mit zwei Händen bei leichter Neigung des Kopfes: völlige Geſchloſſenheit. Die Hellespontica noch ſtill, doch bereits mit leicht dozierenden Händen. In der jugendlichen Libyca bei voller Ruhe des Geſichtes ſchon die ausdrucksvolle Geſte der Hände. Und dieſe nun, immer pathetiſcher geſteigert, bis zu der kühnen Wendung der Meiſterin und dem weiten Ausholen der Phrygia, unterſtützt noch durch die wachſende Energie der Kopfhaltung in den Häuptern der Meiſterin, der Phrygia und der Tiburtina. Zu dieſem Reichtum der Bewegungen geſellt ſich in der Männerreihe[1] eine nicht minder ſtarke Verſchiedenheit der Formen. Freilich, ein Eingehen auf den hiſtoriſchen Charakter der Perſönlichkeiten, deren Darſtellung ihm durch das allgemeine Programm zur Aufgabe gemacht iſt, liegt Syrlin fern. Nur in einem einzigen Falle verſteht er ſich zu einer äußerlichen Kennzeichnung durch ein Attribut: Ptolemäus hält die Weltkugel in der Hand. Natürlich fehlt hier auch jener einheitliche Ausdruck des Seheriſchen, der den meiſten Sibyllen innewohnt. Es herrſcht nicht nur in der Formgebung, ſondern auch in den Mienen eine größere Mannigfaltigkeit als auf der Frauenſeite.

Vier Vollbärtigen entſprechen vier bartloſe, durchgängig ältere Männer. Auf der Oſtſeite die ruhig-vornehme Geſtalt des lauteſpielenden Pythagoras (Tafel 15). Langſam gleiten die Finger über die Saiten. Der Kopf, von einem Hut bedeckt, umwallt von langen Locken, iſt lauſchend gegen das Inſtrument geneigt. Die Stirn iſt gerunzelt, die großen Augen ſcheinen ins Leere zu blicken. Pythagoras iſt ſo in das Spiel verſunken, daß ſelbſt der Mund unter der ſehr entſchieden anſetzenden Naſe ein wenig ſich öffnet, ſo daß die Unterlippe ſich vorſchiebt. Ein ziemlich kurzer gelockter Vollbart umrahmt das Antlitz.

Härter und derber, doch von verwandter Bildung der tiefen, faſt rechtwinklig geſchnittenen Augenhöhlen, der ſchmalen langen Naſe und der vollen Lippen, iſt das Bild des Cicero (Tafel 22). Das Haupt bedeckt eine Mütze, die den größten Teil der Stirn verhüllt, ſo daß gerade noch die ſehr ſtarken Brauenfalten über der tief eingeſenkten Naſenwurzel ſichtbar werden, und an den Seiten die langen Locken hervorſchauen. Der Blick iſt feſt in die Weite gerichtet, das Jochbein tritt ſtark hervor. Die Linke faßt momentan, doch ruhig in den Bart, während die Rechte ſich auf ein Buch ſtützt.

Dem verhaltenen Weſen Ciceros entſpricht in Terenz eine ſehr einfache, offene Natur. Iſt bei Cicero alles Anſpannung, Geſchloſſenheit, ſo bei Terenz eine faſt ein wenig fahrige Läſſigkeit. Die nicht ſehr hohe Stirn, von einem Lorbeerkranz bekrönt, wird von reichem, auf die Schulter fallendem Gelock umrahmt. Im umgekehrten Verhältnis zur Stirn iſt die Wangenpartie von außerordentlicher Länge, desgleichen der Abſtand zwiſchen der Naſe und dem offenen Munde, den ein zierlich gekräuſelter Vollbart umgibt. Die Hände ſind locker ineinander gelegt.

[1] Reihenfolge der Wangenbüſten von Oſt nach Weſt: Pythagoras, Cicero, Terenz, Ptolemäus, Seneca, Quintilian, Secundus, Syrlin. – Angeſtückt die Naſen des Secundus, Quintilian, Seneca, Syrlin, die Naſenſpitzen des Ptolemäus, Terenz, Cicero, Pythagoras, einige Finger Syrlins, eine Fingerſpitze links bei Ptolemäus, Teile der Kopfbedeckung des Cicero und Pythagoras. Es fehlen die rechte Hand des Secundus, zwei Finger, des Quintilian.

Von ganz anderer Bildung als die bisher betrachteten Köpfe ist das Haupt des Ptolemäus, auf überschlankem Halse sitzend, vorgebeugt und fast so rund, wie die Weltkugel, die der Gelehrte an die linke Wange hält. Ein einzelner Haarschopf ragt in der Mitte des fast kahlen Schädels empor. Darunter eine nicht hohe Stirn mit vielen Falten, die durch das Hochziehen der Brauen hervorgerufen sind. Im Gegensatz hierzu sind die schweren Lider fast geschlossen, so daß die Entfernung zwischen Braue und Lidrand außerordentlich groß wird. Dazu kommen die lange Stumpfnase, wulstige Wangen, deren Fleischteile noch ein wenig zu dem breiten Kinn herabhängen und eine zu der feingezeichneten Oberlippe kontrastierende vorgeschobene Unterlippe, um dem ganzen Kopf den Charakter des fast allzu Individuellen zu geben. Welch ein Gegensatz zwischen diesem Haupt und den Köpfen der Sterzinger Ritter! Angesichts dieses kräftigen Realismus der siebziger Jahre erscheinen die Werke der Zeit um 1450 wie nach einem festen Schönheitskanon geschaffen.

Der stark momentanen Haltung des Ptolemäus entspricht auf der Gegenseite die zur vollständigen äußeren Ruhe gebändigte innere Bewegtheit Senecas. Eine Mütze, über die eine auf die Schulter fallende Binde gelegt ist, bedeckt ein Haupt mit harten, ernsten Zügen. Die Brauen sind fest zusammengezogen, die Augen blicken streng und entschieden geradeaus, die Backenknochen treten stark hervor, ein struppiger Vollbart umgibt den Mund. Die Rechte hält ein Stäbchen.

Schon in den bisher betrachteten Männerbüsten spricht sich eine volle Beherrschung der Form aus. Geistige Vertiefung allerdings zeigen nur die Mienen des Cicero und des Pythagoras. Die drei anderen machen den Eindruck von getreuen, lebenswahren Nachbildungen nicht allzu bedeutender Köpfe. Die noch übrigen Büsten nun aber geben in bezug auf erschöpfendes Eindringen in die Tiefe des Ausdrucks wohl das beste, das Syrlin zu leisten fähig war.

Da ist zunächst die Büste des Quintilian. Das von einer Mütze bedeckte Haupt ist pathetisch emporgewendet. Die großen Augen liegen in tiefen Höhlen, die feinen Nasenflügel scheinen leicht zu zucken, der Mund, von trefflichem Schnitt, wird von energisch gespannten Muskeln eingefaßt, die von den bartlosen Wangen zu dem schweren Kinn ziehen. Die Rechte ergreift in momentaner Bewegung den Mantelsaum, die Linke hält das Buch.

Im Gegensatz zu dieser pathetischen Haltung wirkt der wieder mehr innerlich bewegte, nachdenkliche Secundus ruhig. Das Haupt, von kurzen Locken umrahmt, ist von einem Barett bedeckt, das die edel geformte Stirn mit der tiefen senkrechten Falte über dem Nasenrücken freiläßt. Das breite, bartlose Antlitz hat die gleiche feste Spannung wie das des Quintilian; nur sind die Lippen fest aufeinander gepreßt und die Augen ruhig geradeaus gerichtet. Den Körper umhüllt ein Talar. Die Linke hält ein geöffnetes Buch.

Das Augenblickliche, schnell Vorübergehende in der Haltung des Cicero und Ptolemäus wird noch übertroffen durch die Haltung der letzten Büste, die nach der herrschenden Auffassung den Meister selbst darstellt (Tafel 8). Aehnlich wie in der Figur der Meisterin sind Kopf und Körper fast im rechten Winkel gegeneinander gedreht. Mit der Rechten weist er rückwärts, die Linke hält einen Lorbeerzweig. Das energisch zurückgeworfene Gesicht unter einer hohen Mütze, wie sie mit Vorliebe die Handwerker tragen[1], zeigt

[1] Vgl. z. B. das Bildnis des Moriz Ensinger im Mainzer Museum; Baum, Ueber zwei sogenannte Ensingerbildnisse, Württ. Vierteljahrshefte 1907, S. 369 ff.

tief eingeſenkte Augen, eine kühne gebogene Naſe, deren Wurzel ſich in einer mächtigen Falte in die Stirn hinauf fortſetzt, und einen ſchmalen, herabgezogenen Mund zwiſchen muskulöſen Wangen.

Jedenfalls dehnt ſich die Schöpfung dieſer Büſten über die ganze Entſtehungszeit des Geſtühles aus. Syrlin dürfte mit den Entwürfen für das Schreinerwerk und der Fertigung dieſer Büſten in der fraglichen Epoche vollauf beſchäftigt geweſen ſein. Die genaue Reihenfolge der Entſtehungszeit der einzelnen Figuren läßt ſich indes nicht wohl ermitteln. Das techniſche Können hat Syrlin an den Geſtalten des Dreiſitzes errungen. Die Formen des Körpers ſind ihm von Beginn der Arbeiten am Chorgeſtühl an ſo vertraut, daß in bezug auf die Behandlung der Köpfe oder Hände nur mehr geringe Fortſchritte feſtgeſtellt werden können. Das gleiche gilt für die Gewandbehandlung. Nur im geiſtigen Ausdruck ſcheint ſich Syrlin allmählich weſentlich geſteigert zu haben.

In Beachtung aller dieſer Momente möchte man wohl eine Geſtalt wie die Delphica in Anbetracht der Aengſtlichkeit der Durchführung ihres Geſichtes an den Anfang der Entwickelung ſtellen. Jene etwas gleichgiltigen Figuren wie die Cimeria, Cumana und Hellespontica, Terenz und Seneca mögen gefolgt ſein, während den Beſchluß, auch in bezug auf die Durchbildung der Einzelheiten – man vergleiche die Hände Syrlins mit jenen des Ptolemäus, die ſichere Bewegung der Phrygia mit der zagen Haltung der Hellespontica –, auf der einen Seite Pythagoras, Cicero, Secundus, Quintilian und Syrlin, auf der anderen die Phrygia, Tiburtina, Libyca und die Meiſterin bilden.

Für die im ganzen gut erhaltenen Rückwand- und Giebelbüſten iſt wohl durchwegs Geſellenarbeit anzunehmen, was nicht ausſchließt, daß in geeigneten Fällen der Meiſter ſelbſt eingegriffen haben mag[1].

[1] Namengebung nach Pfleiderer (von Oſt nach Weſt):

Nördliches Geſtühl:		Südliches Geſtühl:	
Giebel	Rückwand	Giebel	Rückwand
Marcus	Jeremias	Lucas	Sara
Laurentius	Daniel	Walpurgis	Rebekka
Thomas	Tobias	Eliſabeth	Rahel
Philippus	Joel	Cäcilia	Suſanna
Matthäus	Obadja	Lucia	—
Judas Tadd.	Micheas	—	—
Johannes Ev.	Malachias	Urſula	Debora
—	Hiob	Margareta	Naemi
Paulus	Joſua	Hanna Tobiae	—
—	—	Barbara	Bathſeba
Petrus	David	—	—
—	Simſon	Katharina	Eliſabeth Joh.
Andreas	Haggai	—	Thermid
Jacobus min.	Zacharias	Dorothea	Königin von Saba
Bartholomäus	Zephanja	Afra	Abigail
Matthias	Nahum	Ottilia	Ruth
Jacobus mai.	Jonas	Agnes	Jael
Simon	Amos	Magdalena	Sara Tobiae
Georg	Hoſeas	Martha	Mirjam
Stephanus	Ezechiel	Anaſtaſia	Lea
Damianus	Jeſaias	Cosmas	Hulda

Die Büſten tragen ſämtlich Attribute in den Händen, an denen ſie erkennbar ſind, die Geſtalten der unteren Reihe außerdem Schriftbänder mit ihren Namen.

Zum beſten unter dieſen Arbeiten gehört die Geſtalt des Simſon, der mit beiden Händen den Rachen des Löwen aufreißt. Der Kopf mit fein geſchnittenem Geſicht iſt lebhaft nach vorn geworfen, die Haare fluten in kräftigen lockigen Strähnen zurück, das ſchlichte Gewand folgt völlig der ſtarken Bewegung des Körpers. Unter den Männerbüſten der Rückwand können ſich nur der ſtark erregte Joel in langem Vollbart und der ruhige Jeſaias an Qualität mit jener meſſen, unter den Frauen die unvergleichliche Martha mit dem das Antlitʒ tief beſchattenden Kopftuch, deſſen Ende die Linke emporrafft.

Eine zweite Gruppe zeigt eine ſo nahe Beziehung zu den Veſpertoliumfiguren und den Blaubeurer Büſten des jüngeren Syrlin, daß hier die Mitarbeit des jugendlichen Sohnes in Erwägung gezogen werden muß. Es ſind vor allem die Geſtalten in der Mitte beider Chorſtühle, die ſich um die Niſchen mit dem Doppeladler gruppieren, Petrus und Paulus, reicher und lebendiger als die Blaubeurer Figuren, dennoch enger mit ihnen verwandt, als mit den Werken des älteren Syrlin, ferner König David, die Harfe ſchlagend, und Joſua in Rüſtung, ſodann die Gegenſtücke am Frauengeſtühl, Bathſeba und Eliſabeth, die Mutter des Johannes, mit den zugehörigen Giebelbüſten der Katharina und Barbara. Ihnen allen eignet eine gewiſſe Härte in der übrigens ſicheren Bewegung und eine Unbehilflichkeit in der Gewandbehandlung, die auch für zahlreiche weitere Figuren, wie Haggai, Hiob, Malachias, ſowie Sara, Rebekka, Rahel, Suſanna und Mirjam bezeichnend ſind.

Unter den übrigen Geſellen dürfte ſodann jener noch feſt faßbar ſein, der die Figuren des Georg, Simon und Jacobus maior gefertigt hat, wohl auch die der Agnes. Er liebt gezierte Bewegungen und etwas manierierte ſchmale Köpfe mit reichem allzu feinem Lockenhaar.

VI

DER ALTARRISS IN STUTTGART UND DER TIEFENBRONNER HOCHALTAR

Der alte Hochaltar des Ulmer Münſters hätte ein außergewöhnlich bedeutendes Werk ſein müſſen, um durch das Chorgeſtühl nicht ſeiner bisherigen Wirkung beraubt zu werden. Wahrſcheinlich ſieht man ihn in dem Grade, wie die Vollendung des Geſtühls fortſchreitet, kleiner und unanſehnlicher werden. Und ſo gilt denn wohl der Auftrag, den Syrlin 1473 noch vor dem Abſchluſſe der Arbeiten am Geſtühl erhält, den sarch zu der tafel zu machen, der Predella des neuen Hochaltares. Die Zeit von acht Jahren iſt für die geſamte Arbeit in Ausſicht genommen, und die ausgeſetʒte Belohnung von 400 Pfund recht anſehnlich[1]. Die Höhe der Summe verbietet anzunehmen, es könne ſich bei dem Auftrag nur um das Schreinwerk gehandelt haben. Wie hätte Syrlin, der ſoeben in den Chorgeſtühlbüſten erſt ſeine Meiſterſchaft im Bildſchnitʒen bewieſen hat, bei der Beſtellung der Figuren leer ausgehen können?

1 Michel Erhart erhält 1485 für die roche geſchnittene taffel auf den S. Dionyſiusaltar in S. Ulrich in Augsburg 40-60 fl. Vgl. Janſen, Die Anfänge der Fugger, 1907, S. 181.

Allerdings sieht er sich außerstande, die Arbeit allein auszuführen. 1474 erhält Michel Erhart den Auftrag, etlich bild In die taffel, d. h. einen Teil der Schnitzwerke für das Innere des Schreines zu liefern. 1480 dürfte dieses Werk vollendet sein. Die Predellenbüsten, Christus mit den Aposteln, werden erst in den Jahren 1499 bis 1503 von Michel Erhart nachgeliefert, der Bogen darüber anscheinend erst 1505 von dem jüngeren Sürlin.

Der Altar ist im Bildersturm zerstört. Doch hat sich in der Altertümersammlung in Stuttgart der Pergamentriß[1] eines mächtigen Altarschreines ohne Flügel (Tafel 10) erhalten, der wegen seines architektonischen Aufbaues sowohl wie wegen des Stiles seiner Figuren für den Entwurf zu dem verlorenen Werke gelten könnte. Ueber einer Predella mit Christus und den Aposteln, die in Gruppen einander zugewendet sind, der im Flachbogen geschlossene Schrein. In der Bogenkehlung, nach dem Muster der Kargnische und des Tiefenbronner Hochaltares, Engel in langen Gewändern. Im Schrein stehen unter fünf Baldachinen in der Mitte die Madonna von Engeln bekrönt, zu ihrer Rechten Katharina und Magdalena, zu ihrer Linken Barbara und Helena. Der Aufsatz, fast doppelt so hoch als der Schrein, ist dreigeschossig und besteht aus schlanken Baldachinen, die sowohl in der Gesamtform, wie in den Einzelgliedern des architektonischen Maßwerkes mit den entsprechenden Bildungen am Dreisitz und Chorgestühl sehr nahe übereinstimmen. In der unteren Reihe sieht man, umgeben von den Heiligen Philippus und Antonius auf der einen, Martin und Stephanus auf der anderen Seite, die Krönung Mariä in der üblichen Anordnung: Maria, zwischen dem Vater und dem Sohn knieend, die gemeinsam die Krone halten, über welcher der Heilige Geist schwebt. Diese Darstellung scheint in Anbetracht des Umstandes, daß im Schrein sich bereits die Engelkrönung der Maria findet, nicht beliebt worden zu sein; denn über dem Haupt Gottvaters hat der Künstler nachträglich angemerkt: Item die Matery sol sin ain crucifix mit Maria und sto johanne. Im mittleren Teile des Aufsatzes sieht man Gottvater zwischen zwei Erzengeln, im obersten Baldachin den auferstehenden Heiland.

Die großzügige Anordnung des Ganzen, wie der Stil der Figuren im einzelnen, verraten den architektonisch geschulten Meister, als den wir Syrlin bei der Anlage des Chorgestühls bereits kennen lernen. Die Figuren zeigen zugleich jenen verhältnismäßig starken Realismus, den Syrlins Gestalten vor denen Multschers voraus haben. Die Köpfe von einfacher, abgesehen von dem Haupte der Maria, keineswegs lieblicher Bildung, mit großen, bei den Frauen etwas leeren Wangenflächen, langen Nasen, meist schlicht gesträhntem Haar, aber kraftvoll und sicher auf dem Halse sitzend. Eine so überzeugend entscheidende Wendung des Hauptes wie beim heiligen Martin wäre in den letzten Jahrzehnten noch unmöglich. Erst durch Köpfe wie den des Meisters am Chorgestühl, wird die Fähigkeit zur Gestaltung derartiger Bewegungen erlangt. Auch den Händen eignet jenes feste, sehnige Greifen der Chorgestühlbüsten.

Während so Kopf und Oberkörper deutlich die realistische Schulung zeigen, ist die Behandlung der Gesamtfigur befangener. Die Gewänder haben die schlichte natürliche Faltengebung mit scharfen Faltenrücken, doch weichen Brüchen, die uns als ein besonderes Merkmal des Syrlinischen Stiles vertraut ist. Hingegen ist die Haltung der Figuren noch ein wenig altertümlich. Fast alle, zumal die weiblichen Gestalten des Schreines zeigen noch

[1] Eigentum der K. Landesbibliothek. Pergament auf Leinwand, Tusche und Feder. H. 2.31, B. 0.81 m. Der Riß befand sich, wie auch der zugehörige, mit dem Zeichen des jungen Sürlin versehene Entwurf zum Münsterturm, bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts in Ulm.

das unſichere Stehen im Schreiten und eine leiſe Hüftausbiegung. Allerdings paßt ſich das Gewand der Form wiederum weit organiſcher an als etwa bei Multſcher. Der meiſt quer über den Körper gezogene Mantel iſt deutlich von dem Untergewand geſchieden, der Fluß der Linien einfach und groß. –

Es muß dahingeſtellt bleiben, ob die angegebenen Tatſachen die Annahme rechtfertigen, daß erſtens Syrlin den Auftrag zum Hochaltar für das Ulmer Münſter erhält, und daß zweitens der Stuttgarter Altarriß den Entwurf zu dieſem Hochaltar darſtellt. Faſt unumgänglich aber ſcheint es, dem Meiſter des Altarriſſes auch ein heute noch vorhandenes Werk zuzuweiſen, den Schrein von Schüchlins Hochaltar in Tiefenbronn.

Ueber das Verhältnis Schüchlins zu Syrlin iſt nichts bekannt. Im Bürgerbuch von 1474 bis 1499[1] wird Schüchlin zweimal, 1480 und 1481, in Verbindung mit Michel Erhart als Bürge genannt. Doch fehlt dafür, daß Michel Erhart etwa dauernd mit ihm zuſammen gearbeitet habe, jeder Beweis. Es beſteht alſo kein Grund, im voraus anzunehmen, daß Syrlin, der im Jahre 1469 gerade auf die Fertigſtellung des Dreiſitzes zurückblickt, als Mitarbeiter Schüchlins nicht in Betracht kommen könne. Läßt man den Stuttgarter Altarriß als Werk Syrlins gelten, ſo wird man auch den Tiefenbronner Hochaltarſchrein als eine Arbeit dieſes Meiſters anerkennen müſſen. Im anderen Falle hätten wir hier einen Künſtler vor uns, der Syrlin zweifellos nahe ſteht, von Michel Erhart und dem Meiſter des Blaubeurer Hochaltars hingegen leicht zu unterſcheiden iſt. – Der Tiefenbronner Hochaltar[2] (Tafel 11) trägt die Inſchrift: Anno domĩ MCCCCLXVIIII Jare ward dissi daffel vff gesetz vñ gantz vss gema . . (vff sant) stefāstag des bapst vñ ist gemacht ze vlm vo hannſē schüchlīn malern. Aus dem – faſt ſtets üblichen – Verſchweigen des Bildſchnitzernamens darf nun nicht geſchloſſen werden, daß die Skulptur notwendig in der Werkſtatt des Malers hergeſtellt ſei; es iſt wohl möglich, daß Schüchlin dieſen Teil des Auftrages weitergab, dann aber als Unternehmer allein ſignierte[3].

Der Schrein, weſentlich einfacher als jener des Stuttgarter Altarentwurfes, iſt horizontal zweimal, vertikal dreimal geteilt. In den ſchmalen Seitenteilen unten die beiden Johannes mit den charakteriſtiſchen, aus dem Brauch der Paſſionsſpiele herzuleitenden, niemals fehlenden Lockenperücken. Oben die Heiligen Katharina und Dorothea. In dem breiteren mittleren Teil, deſſen Rahmen ein Engelkranz füllt, unten eine wohl niederſchwäbiſche Pietà aus der Zeit um 1420, anſcheinend von dem Stifter oder der Kirche für den neuen Altar zur Verfügung geſtellt, umgeben von Maria Salomae und Magdalena. Oben eine figurenreiche Kreuzabnahme. Im niedrigen Aufſatze ein Kruzifix mit Maria und Johannes.

Dieſelben Köpfe begegnen uns hier wie auf dem Stuttgarter Riß und am Ulmer Chorgeſtühl. Die gleiche ovale Bildung der weiblichen Geſichter, ein wenig an den Multſchergeſellen mahnend, der in Sterzing die Heiligen Caſſian und Nicolaus fertigte. Die Stirn iſt breit, die Augen ſitzen flach, die Naſe iſt reichlich lang, der Mund nicht allzu zierlich. Die Haare, in der Mitte geſcheitelt, fallen in langen Strähnen. Die weiblichen Standfiguren wirken mit ihrer ſtarken Hüftausbiegung altertümlich, ſind aber den vier weiblichen

1 Ulm, Stadtarchiv, Bürgerbuch, 1474–99, Fol. 20 v., 23 v.

2 Vgl. Haack, Hans Schüchlin, Straßburg 1905. Die moderne Faſſung beeinträchtigt ſtark die Wirkung der Tiefenbronner Figuren.

3 Vgl. Dehio, Ueber einige Künſtlerinſchriften des deutſchen 15. Jahrhunderts. Rep. f. Kunſtwiſſenſchaft 1910. S. 55 ff. Gegen die Urheberſchaft Schüchlins ſpricht vor allem der Umſtand, daß zwiſchen dem Stile der Schreinfiguren und jenem der Gemälde keine Beziehung beſteht.

Heiligen im Schrein des Stuttgarter Altarriſſes in Kopfhaltung, Stellung und Gewandbildung ſehr ähnlich. Das ſtarke Umbiegen des Mantelzipfels beim Evangeliſten Johannes in Tiefenbronn kehrt bei dem heiligen Martin in Stuttgart wieder. So befangen die Standfiguren anmuten, ſo frei und vollendet ſind die knieenden Frauengeſtalten der Kreuzabnahme und die ſchreitende Magdalena der Beweinung. In der Darſtellung der bewegten Ruhe iſt der Künſtler unübertrefflich. Beide Magdalenen, die ſchreitende, wie die knieende der Kreuzabnahme zeugen von einem Verſtändnis für die Anatomie des Körpers, wie es vorher niemals ſich findet. Während der Künſtler in den Figuren der Seitenteile an die herkömmliche Auffaſſung gebunden iſt, kann er hier, vor neuen Aufgaben, ſeine ganze Kraft entfalten. Er iſt ſich der Wirkung dieſer Schöpfungen wohl bewußt. Die gekrönte Maria im Auſſatze des Stuttgarter Altarentwurfes wiederholt das anmutige Knieen der Tiefenbronner Magdalena.

VII

DAS LEUCHTERWEIB IN ULM UND DER ROTTWEILER JOHANNES

Die weibliche Büſte im Beſitze der Familie Knoderer in Ulm[1], durch Hirſchſtangen zu einem Leuchterweib ergänzt (Tafel 6), in pelzbeſetztem Goldbrokatgewand, mit goldener Haube und weißem Kopftuch, ſteht den Chorgeſtühlbüſten, vor allem der Libyca, ſo nahe, daß, trotz dem Mangel urkundlicher Nachrichten, bei dieſer Figur an der Urheberſchaft Syrlins nicht gezweifelt werden kann. Die größere Lieblichkeit und Weichheit gegenüber den Chorgeſtühlbüſten erklärt ſich aus dem leichter zu bearbeitenden Lindenholz. Die ſchlichten Flächen der Wangen und der edlen Stirn, die Einſenkung der großen Augen, die Länge der Naſe, der zierliche Schnitt des Mundes trotz nicht allzuſchmaler Unterlippe, das energiſche Kinn, die ſanfte Neigung des Hauptes, alle dieſe Merkmale ſind vom Chorgeſtühl her gut bekannt. Die Haarbildung ähnelt jener der cumaniſchen Sibylle, mit der unſere Figur auch den Kopfputz der burgundiſchen Haube gemeinſam hat. In der Mitte des edelſteinbeſetzten Reifens der Haube iſt das Kopftuch befeſtigt, das in leichten Falten rückwärts auf die weichen, runden Schultern niederfällt. Sie ſind zur Hälfte frei und laſſen ſo den Anſatz des edel geformten Halſes deutlich erkennen. Unter dem Pelzbeſatze des gegürteten Gewandes ſchaut das Hemd ein wenig vor.

Die Aermel ſind reichlich lang, ſo daß ſie bei dem Vorbeugen der Unterarme viele ruhige Falten bilden. Mit unnachahmlicher Läſſigkeit ruht die beringte Rechte auf dem Handanſatz der Linken. Die Handform iſt nicht übermäßig ſchlank, die Bildung im ganzen dennoch vornehm, wie denn überhaupt dieſe Geſtalt an Adel der Form wie der Haltung von keinem Werke Syrlins übertroffen wird. –

Gleich dem Leuchterweib in Ulm gehört auch eine kleine Johannesſtatue in Rottweil[2] (Tafel 17), die einzige nicht beglaubigte Einzelfigur, die wir im übrigen noch Syrlin zuzuſchreiben geneigt ſind, ſeinem entwickelten Stile an.

[1] Herkunft unbekannt. H. 0.61, br. 0.35. Lindenholz, ſtark unter Wurmfraß leidend. Auf der Bruſt ein kleines Stück alt eingeſetzt. Die matte Vergoldung ſcheint urſprünglich zu ſein.

[2] Rottweil, Lorenzkapelle, Nr. 130, Lindenholz, h. 0,86.

Der Evangeliſt ſteht ſinnend; das mit langem Lockenhaar bedeckte Haupt mit großen Augen, langer Naſe, ſtarkem Jochbein, ausdrucksvollem Mund, deſſen Winkel herabgezogen ſind, und energiſchem Kinn iſt leiſe geneigt. Der linke Fuß iſt im Schreiten vorgeſtellt. Das Gewand fällt längs des Standbeines in ruhigen Vertikalfalten. Der Mantel iſt auf der Bruſt durch eine Agraffe befeſtigt. Sein linkes Ende wird vom rechten Arm an den Körper gepreßt und fällt gleichfalls weich und ſchlicht; das rechte Ende wird vom rechten Arme hochgerafft. Die beiden Hände halten kraftvoll ein großes Buch.

Die Formgebung im einzelnen, wie das ruhige Maßhalten im ganzen, verraten die Meiſterhand des älteren Syrlin.

VIII

SYRLIN ALS BILDHAUER

Der 1480 vollendete Münſteraltar iſt das letzte Holzwerk das wir von Syrlin kennen. Die einzige inſchriftlich beglaubigte Arbeit, die aus ſpäterer Zeit noch von ihm nachgewieſen werden kann, iſt aus Sandſtein gefertigt, der Ulmer Fiſchkaſten von 1482. Es iſt müßig, zu unterſuchen, ob Syrlin ſich etwa erſt im Alter der Steinplaſtik zugewendet habe. Als Holzſchnitzer war er, wie wir früher geſehen haben, ohne weiteres zum Bildhauen berechtigt; der Fiſchkaſten macht nicht den Eindruck einer Anfängerleiſtung.

Er beſteht aus einer fialenartig gebildeten Brunnenſäule[1] mit zwölfeckigem Trog (Tafel 12).

Den unteren Teil bildet ein Pfeiler mit in Baldachinen endigenden Niſchen, darinnen drei Ritter ſtehen, der obere Teil ſteigt ſchraubenförmig empor. Die ornamentalen Einzelformen mußten mit Rückſicht auf den Schmuck des benachbarten Rathauſes zierlicher und reicher gehalten werden, als das am Chorgeſtühl üblich war. Und der Bildung der Architektur folgt jene der Figuren.

Die drei Ritter (Tafel 13) ſtehen in geziert-tänzelnder Haltung mit ein wenig gebogenen Knieen da. Der eine von ihnen, vollbärtig, hat das linke Bein quer vorwärts vor das ſeitlich gedrehte rechte geſtellt. Der Oberkörper iſt nach links, der Kopf wiederum nach rechts gewendet. Die jetzt abgebrochene Rechte hielt eine Lanze, die Linke trägt einen Schild mit Doppeladler und ein faltiges, mit zwei verſchlungenen Enden zur Erde herabhängendes Tuch. Das Antlitz mit tiefliegenden großen Augen und einem ausdrucksvollen Munde mit niedergezogenen Winkeln umrahmt ein Helm.

Die gleiche Bewegung, nur mit umgekehrter Stellung des linken Fußes, zeigt der Ritter zur Rechten. Die erhobene Linke hielt hier wohl die Lanze, die andere trägt einen Wappenſchild mit zwei Feldern. Um die Hüften iſt eine Schärpe geſchlungen, deren Ende ein langes Schwert umflattert, das er auf der linken Seite trägt. Das Haupt beſchattet ein tiefer Helm, deſſen Viſier heraufgeklappt iſt.

Des dritten Ritters Stellung iſt ein Schreiten, ein Fuß vor dem anderen. Die linke Hüfte iſt ausgebogen, ſo daß auf der anderen Seite die Schulter ſtark hervortritt, der Kopf

1 h. 7.86 m. Höhe der Ritterfiguren 1.08 m. Urſprünglich bemalt. 1841 und 1888 reſtauriert.

wiederum nach links gewendet. Ein kleiner Mantel fällt über die rechte Schulter rückwärts, ſein anderes Ende wird vom linken Unterarme hochgerafft. Die Rechte hält einen altertümlich geformten Schild mit zwei Feldern, die Linke einen Dolch. Den Kopf bedeckt ein Helm mit hochgezogenem Viſier.

Trotz dem geſucht Geſchraubten und Gekünſtelten der Bewegung der drei Figuren fühlt man in der Durchbildung der Form den großen Meiſter. Da iſt nichts Ueberflüſſiges, keine unklare Einzelheit. Der Körper iſt als Organismus durchaus verſtanden, die Bewegung klar zum Ausdruck gebracht. Die Sicherheit in der anatomiſchen Bildung der Figuren, die große Ruhe, mit der dieſe Lebhaftigkeit dargeſtellt wird, ließen als Urheber der Werke den größten Ulmer Plaſtiker vermuten, ſelbſt wenn nicht ſein Name und Zeichen[1] mit der Jahrzahl 1482 zur Rechten des bärtigen Ritters angebracht wären.

In die gezierte Bewegung, die einem kurze Zeit herrſchenden Geſchmack entſpricht[2], mag Syrlin ſich ſchwer genug gefunden haben. Es iſt bewundernswert, wie der Künſtler, der in der Darſtellung ſtarker Affekte ſo weiſe Maß zu halten verſteht – man denke an den ſich in den Bart greifenden Cicero des Geſtühls – auch hier mäßigt und ausgleicht, indem er einerſeits durch die Klarheit der Linienführung der einzelnen Figuren die Bewegung überſichtlich, anderſeits ihr Weſen aus der Geſamtbildung des Brunnens heraus verſtändlich macht. –

Wie Syrlin ſeine vortrefflichen Bildhauerfähigkeiten weiterhin gepflegt hat, wiſſen wir nicht; denn der harte und ſchwerfällige Grabſtein des Ritters Hans von Stadion kann nur ein Werk ſeines Sohnes ſein; andere Arbeiten der Folgezeit aber, die mit Syrlin in Verbindung gebracht werden könnten, ſind nicht erhalten. Hingegen dürfte das Grabmal des Grafen Eberhard V von Kirchberg († 1475) und ſeiner Gattin Kunigunde von Wertheim († 1472) in der Kloſterkirche zu Wiblingen[3] (Tafel 14) wohl für eine würdige Vorbereitung auf die Aufgabe der Fiſchkaſtenritter gelten. Ein Rahmen mit ſkulpierten und bemalten Wappen umgibt das gemeinſam auf einem Löwen ſtehende Paar. Der Graf hat faſt die gleiche Haltung wie der bärtige Fiſchkaſtenritter. Sein linker Fuß iſt auf den Hals des Löwen geſtellt; er kreuzt den rechten. Der Oberkörper iſt ſtark nach links gewendet, der ausdrucksvolle Kopf mit großen Augen, prachtvoll durchgearbeiteten Wangen und langem Lockenhaar wiederum nach rechts; die Hände ſind betend vor die Bruſt gelegt. Hinter ihm die Lanze mit Wappenfähnlein. Die Gattin zu ſeiner Rechten, in zu ſeiner Stellung ſymmetriſchem Sinne bewegt, iſt ein Meiſterwerk ſchlichten Stiles, zumal in der Gewandbehandlung. Das nicht allzu hoch gegürtete Gewand bildet wenige ſchmalrückige Parallelfalten und folgt im übrigen leicht der Form des Körpers. Das Antlitz mit ein wenig niedergeſchlagenen Augenlidern in weich eingeſenkten Höhlen, feingliedriger Naſe und einem dem Geſichte den Zug großer Entſchiedenheit verleihenden kleinen Munde, bedeckt eine Haube, die ein geſteiftes, um das Kinn gelegtes Band umfaßt[4].

[1] Siehe Seite 19.

[2] Vgl. Erasmus Graſſers Maruskatänzer im Münchener Rathausſaal von 1480; Riehl, die Münchener Plaſtik, Abh. d. K. Bayr. Akademie III, Bd. 23, II. S. 406, München 1904; Kunſtdenkmale Bayerns, Atlas, Tafel 193. In Ulm findet ſich die gezierte Stellung zum erſtenmal an dem heiligen Sebaſtian des Sakramentshauſes.

[3] Sandſtein. H. 2.47, br. 1.25 m. Im Jahre 1898 aus der Gruft in die Kirche geſchafft.

[4] Der von Klemm, Münſterblätter 1883, S. 88 dem älteren Syrlin zugeſchriebene Grabſtein des Ulrich von Hohenrechberg († 1458) in der Pfarrkirche zu Donzdorf (OA. Geislingen) iſt das Werk wohl

IX

SYRLINS STIL

Betrachten wir das gesamte Schaffen Syrlins, wie es sich uns in den vorangegangenen Abschnitten dargestellt hat, so erscheint uns als sein wichtigstes Merkmal die große edle Ruhe seiner Gestalten. Es ist nicht die Ausgeglichenheit wohl überlegter Ponderation, nicht die Ruhe bewußter Abstraktion von der Naturform zugunsten einer reinen Linie; Formprobleme im Sinne der Antike oder der italienischen Renaissance gibt es für die deutschen Künstler des 15. Jahrhunderts nicht. Die Gotik läßt ursprünglich in der Behandlung nicht allein der Architektur, sondern jeder körperlichen Form, ein starkes Gefühl für das Funktionelle, für das Arbeiten der Gelenke erkennen. Hiervon ist auf das 15. Jahrhundert nur die Freude an der zierlichen Form und Bewegung gekommen, und die Fähigkeit, diese Dinge darzustellen, meist aber ohne die Kraft, zugleich im Betrachter auch den Eindruck des Soliden, organisch Gewachsenen hervorzurufen. Wenn Syrlins Figuren sich gerade durch das gehaltene Wesen vor den Werken der Vorfahren wie der Zeitgenossen auszeichnen, so liegt eben in dieser Fähigkeit, Maß zu halten, das eigentliche Merkmal seiner künstlerischen Persönlichkeit. Die Gestalten des dem Klang seiner Laute lauschenden Pythagoras oder des Cicero, der in momentaner Erregung kraftvoll und doch zugleich schon wieder bedächtig mit der Hand in den Bart greift, sind typisch für den Künstler. Das Stürmische, Draufgängerische liegt ihm fern. Seine Ruhe kann wohl einmal bis an die Grenze des Gleichgiltigen gehen, wie im Ausdrucke der Delphica oder des Terenz, nie aber ein bestimmtes Maß von Lebhaftigkeit überschreiten. Im Affekt ist Syrlin durchaus zurückhaltend. Ebenso wenig wird freilich jemals die untere Grenze überschritten. Das schläfrige Phlegma mancher Gestalten seines Sohnes ist seiner Kunst fremd.

Die Gemessenheit einerseits im Verein mit starker künstlerischer Wahrheit andererseits gibt seinem Stil das Gepräge. Ist die Ruhe immerhin in hohem Grade ein Kennzeichen der gesamten Ulmer Kunst, so erscheint der strenge Realismus seiner Werke, wenn auch im allgemeinen Streben der Zeit begründet, im wesentlichen doch als sein persönliches Verdienst. Multscher war in der Darstellung des ruhigen Gesichtes bereits zu einer Feinheit durchgedrungen, die nicht mehr übertroffen werden konnte. Syrlin mag in der Behandlung der Oberfläche, in der Fähigkeit, das schimmernde Spiel des Lichtes wiederzugeben, hinter Multscher zurückbleiben; überlegen ist er ihm in der Erfassung des Gerüstes. Und das gilt nicht nur für den Kopf, sondern für den gesamten Körper. Das alte Gefühl für die Funktion der Gelenke ist wieder erwacht; selbst in den Fischkastenrittern, in denen die Freude der jüngsten Vergangenheit an gezierter Bewegung noch einmal stark zum Durchbruch kommt, fühlt man doch die Begründung der Bewegung durch die körperliche Struktur. Auch die

eines einheimischen Bildhauers der Zeit um 1460. Der Ritter ist frontal dargestellt, gleichmäßig auf beiden Beinen stehend. Die Rechte stützt sich auf das Schwert, die Linke hält den Schild. Das Haupt allein ist, entgegen der Frontalität des übrigen Körpers, mit energischem Ruck zur Seite gewendet. Das prätentiöse Wesen dieser in den Einzelheiten, zumal in der Behandlung des Gesichtes, recht oberflächlichen Arbeit ist den Absichten Syrlins entgegengesetzt.

Gewänder ſind nicht mehr leere Draperieen, ſondern Ausdrucksfaktoren, nicht allein für die Bewegung, ſondern auch für die Form ſelbſt. Dies iſt das neue: mag auch die Bewegung noch zuweilen, wie bei den Fiſchkaſtenrittern, dem Kanon einer abſtrakten, gekünſtelten Schönheit folgen, der Körper ſelbſt lebt.

Syrlins Art, zu charakteriſieren, hält ſich ſtets an die Natur, verliert ſich jedoch niemals in Einzelheiten. Seine Darſtellungsweiſe iſt knapp, aber erſchöpfend. Die Freude am Spieleriſchen und Bizarren der Einzelform fehlt ihm. Daher findet man z. B. an ſeinen Gewändern nirgends eine überflüſſige Falte. Ein hoher Ernſt eignet allen ſeinen Schöpfungen.

Ueberblicken wir ſie noch einmal im ganzen, ſo befeſtigt ſich der Eindruck, daß ſich in der Entwickelung des Künſtlers im weſentlichen nur zwei Stadien unterſcheiden laſſen. Die Jugendzeit von der Arbeit am Betpult (1458) bis zur Fertigſtellung des Dreiſitzes, gekennzeichnet durch das noch nicht völlig erfolgreiche Ringen um die Form, und die Zeit der Reife, in deren Beginn nach unſerer Vermutung die Arbeit für den Tiefenbronner Hochaltar fiele, während das Chorgeſtühl, der Ulmer Altar, das Leuchterweib, der Rottweiler Johannes und das Grabmal in Wiblingen folgten, die Fiſchkaſtenritter aber den Beſchluß bildeten. Mögen die Figuren für das Ulmer Münſter immerhin den Höhepunkt in Syrlins Schaffen bedeuten, einen Verfall ſeiner Kraft bezeugen die Fiſchkaſtenfiguren nicht, ſondern lediglich das Eine, daß das Liniengefühl der letzten Jahrhunderte ſelbſt in einem feſt im Boden der Wirklichkeit wurzelnden Künſtler noch einmal durchbrechen kann, wenn die architektoniſche Situation dieſes Opfer der Anpaſſung erheiſcht.

X

SYRLIN FALSCHLICH ZUGESCHRIEBENE WERKE

Die Zahl der dem älteren Syrlin zugeſchriebenen Werke iſt ſehr groß; die Nennung ſeines Namens in Verbindung mit einer Skulptur bedeutete lange Zeit nichts anderes als die Herkunftsangabe ulmiſch, ſelbſt oberſchwäbiſch. Es iſt nicht die Aufgabe dieſes Buches, die Menge der unbegründeten Zuſchreibungen zu widerlegen. Nur zu zwei Schöpfungen, deren Qualität hinter jener der beſten Arbeiten Syrlins nicht zurückbleibt, iſt eine Stellungnahme notwendig, zu den Büſten des Weingartner Chorgeſtühles im Münchener Nationalmuſeum und dem Ravensburger S. Georg in der Frankfurter ſtädtiſchen Sammlung.

Ravensburg, eine der größten oberſchwäbichen Reichsſtädte und im 15. Jahrhundert in hoher Blüte, verfügt, gleich Ulm, zweifellos über eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Bildſchnitzern. Lediglich der Mangel an wiſſenſchaftlicher Forſchung iſt daran ſchuld, daß wir heute nur zwei von ihnen einigermaßen ſicher kennen. Der eine iſt Jakob Ruß[1], der in den achtziger und erſten neunziger Jahren im Dienſte des Biſchofs Ortlieb von Chur zunächſt deſſen Epitaph und 1492 den Hochaltar für den Dom zu Chur vollendet und 1492–1494 die figurenreiche Täferung der Ueberlinger Ratsſtube fertigt. Er ſcheint indes nicht in Ravensburg gebürtig zu ſein; denn 1482 wohnt er noch ſteuerfrei im Pfarrhof; erſt 1484 wird er Bürger und bleibt es wohl fortan, da er 1497 4 Schilling 6 Pfennig

[1] Vgl. Busl, Der Bildhauer Jakob Ruß von Ravensburg, Archiv für chriſtliche Kunſt 1888, S. 77 ff., 96.

Steuer bezahlt[1]. Der andere uns bekannte Künſtler iſt Friedrich Schramm[2], deſſen Inſchrift im Verein mit der des Malers Chriſtoph Keltenofer und der Zahl 1480 ſich auf dem Hochaltar der Ravensburger Pfarrkirche befunden haben ſoll, aus dem die Madonna angeblich in die Sammlung Hirſcher und von dort in das Kaiſer Friedrich Muſeum in Berlin gelangte[3]. Dieſer Friedrich Schramm iſt vielleicht identiſch mit einem M. Fridrich Bildhauer, der 1505 und 1506, ſowie nochmals 1515 in den Ravensburger Steuerbüchern erſcheint.

Obwohl nun die Statue des Heiligen Georg[4] in Frankfurt (Tafel 17), die aus der Leproſenkapelle am Pfannenſtiel bei Ravensburg ſtammt, weder mit der dem Friedrich Schramm zugeſchriebenen Berliner Madonna, noch mit den von Jakob Ruß gefertigten Figuren des Hochaltares von Chur und der Ueberlinger Ratsſtube irgendwie verwandt ſcheint, ſo beſteht dennoch kein zwingender Grund zu der Annahme, die Stadt Ravensburg habe den Auftrag zu dieſem bedeutenden Werke einem auswärtigen Künſtler übertragen müſſen; erſt wäre der Beweis zu liefern, daß es in Ravensburg keine Kräfte gab, die dieſer Aufgabe ſich gewachſen zeigten.

Feſt und ſicher ſteht der Heilige auf dem überwundenen Drachen. Der rechte Fuß iſt ein wenig vorgeſetzt, doch nicht ſo ſtark, daß der Eindruck des Gehens erweckt wird. Der Oberkörper iſt in freier Haltung ein wenig vorgebeugt, das von langen Locken umwallte, barettbedeckte Haupt zugleich noch ein wenig zur Seite. Ueber den Rücken fällt in großen, ſtarken Vertikalfalten ein kurzer Schultermantel. Das Antlitz iſt breit und kräftig, faſt derb. Die Brauen ſind in individueller Weiſe hoch geſchwungen; die Augen ſitzen ziemlich flach; die Naſe iſt dick; die fleiſchigen Wangen heben ſich ſtark markiert von der Mundpartie mit unſchönen Lippen ab. Ein kurzer Bart umrahmt das Kinn.

Ueber die bis in die Durchführung der kleinen Einzelheiten hinein vorzügliche Qualität der Figur kann kein Zweifel ſein. Was ihr fehlt, iſt nur der Adel Syrlins. Wie verſchieden iſt ihr Selbſtbewußtſein von der feinen Vornehmheit des Ulmer Künſtlers. Zu dem Ravensburger verhält ſich Syrlin der Aeltere wie die Knoſpe zur Blüte. Dieſer Grad von Natürlichkeit bleibt ſeiner Kunſt noch fremd. Das feſte Stehen des heiligen Georg iſt nicht vor dem Beginne der neunziger Jahre möglich. Wir werden die nächſten Verwandten des S. Georg in des jüngeren Sürlin ſchönſten Statuen des Ochſenhauſener und Bingener Altares wieder finden.

Fällt es immerhin nicht leicht anzunehmen, daß Ravensburg ſeine größten Arbeiten Fremden übertragen habe, ſo iſt gegenüber Weingarten, der größten Abtei Oberſchwabens, ein derartiges Bedenken nicht gerechtfertigt. Keinesfalls kann Weingarten aus eigener Kraft alle Künſtler und Handwerker ſtellen, die der durch einen 1477 ausgebrochenen Brand

1 Zum letztenmal iſt er 1522, und zwar in Bern nachweisbar. Am 5. Dezember 1522 wird Jacob Rueß und Heini Seewagen Tiſchmachern ze machen verdingt das geſtül in S. Vincenzen chor ein zwyfacher Stand um 50 Pfund. Als Geſell des alten Ruß erſcheint hier Peter Flettner. Vgl. Haupt, Flettners Herkommen und Jugendarbeit, Jahrbuch der Preußiſchen Kunſtſammlungen 1905, S. 157.

2 Vgl. Busl, Der Bildhauer Friedrich Schramm, Archiv für chriſtliche Kunſt 1889, S. 57 ff.

3 Vgl. Voege, Die deutſchen Bildwerke des Kaiſer Friedrich Muſeums, 1910, S. 47 Nr. 97.

4 h. 1.95, br. 0.62 m. Eichenholz. Rund geſchnitzt. Unbemalt. Neuere Ergänzungen: An der linken Hals- und Bruſtſeite ein Stück der Rüſtung, Teile der rechten Hand (?), Kopf und Schweifende des Drachens, Speer; Rückſeite des Mantels ausgeſpänt. Literatur: Beck, Schwäbiſche Kunſtſammlungen, Schwäbiſches Archiv 1908, S. 8; Swarzenski, Münchener Jahrbuch der bild. Kunſt 1908 II, S. 22 ff.; Swarzenski, Heſſenkunſt 1910, S. 1 ff.

verursachte Neubau und die Neuausstattung eines Teiles der Kirche und des Klosters erfordern. Wie weit man Künstler der Nachbarstadt Ravensburg zum Wiederaufbau heranzieht, ist noch unerforscht. Sicher indes begnügt man sich nicht mit Ravensburgern. Den Neubau des Kirchenchores leitet ein Ulmer Kirchenmeister und Steinmetz, wohl Moriz Ensinger[1]. Ferner wissen wir aus der oben zitierten Urkunde über den Konstanzer Handwerkerstreit, auch Simon Haider von Konstanz und sein Sohn Hans haben zu Weingarten ain Werck gemacht, aber nit Bild gehowen, Sunder dem Yselin, ihrem Tochterman und sweher by hundert guldin geben, Jnen bild ze schniden[2]. Endlich schaffen noch 1493 Michel Erhart von Ulm und Hans Holbein von Augsburg einen Altar für die Marienkapelle des Klosters.

Aus dem Bestande der alten Weingartener Kirche nun sind zwölf Eichenholzbüsten auf uns gekommen, die sich heute im Bayrischen Nationalmuseum zu München befinden[3]. Sie stammen zweifellos vom Chorgestühl, das nach dem Brande der Kirche vollendet wird. Nach der einzigen uns über das Gestühl erhaltenen Notiz in Bucelins Annales Weingartenses[4]: Sedilia in choro facta. Fornices chori absoluti. Ao 1478. möchte man fast annehmen, daß es bereits ein Jahr nach dem Brande vollendet, dann also wohl vor 1477 in Angriff genommen sei. Gewiß aber ist es bei der Weihe der Kirche 1487 fertig.

Die Büsten scheinen vollzählig erhalten zu sein. Sie waren wohl in ähnlicher Weise auf den Pultwangen aufgestellt wie die Ulmer Halbfiguren. Die Arbeit an ihnen ist nicht vollkommen zu Ende geführt: denn gleichwie einzelne Hände nur mangelhaft durchgebildet sind, so ist auch von fünf Bildwerken, den offenbar zuletzt gefertigten Gestalten des Baumeisters und seines Gesellen, sowie den Evangelisten Lucas, Marcus und Matthäus die Rückseite nicht bearbeitet; ferner fehlen noch die Inschriften der Spruchbänder.

[1] Vgl. Pfeiffer, Zur Baugeschichte von Weingarten. Württ. Vierteljahreshefte für Landesgeschichte 1896, S. 424. War es wirklich Moriz Ensinger, so kann die Baumeisterbüste des Chorgestühls kein Bildnis des Künstlers sein, da dieses bekannt ist; vgl. Baum, Ueber zwei Ensingerbildnisse, Württ. Vierteljahrshefte 1907, S. 369 ff.

[2] Konstanzer Ratsspruch vom Jahre 1490. Veröffentlicht von Marmor im Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit, N. F. VIII. 1861, S. 9 ff., 52 ff. Siehe Anlage 22.

[3] K. Bayr. Nationalmuseum. Katalog Mittelalter 4137-4148. Die Büsten wurden während der bayerischen Herrschaft in Oberschwaben im Beginne des 19. Jahrhunderts aus Weingarten verschleppt und im Jahre 1905 durch S. K. Hoheit den Prinzen Rupprecht von Bayern wieder aufgefunden. Eichenholz.

Mose h. 0.65, br. 0.62, rund geschnitzt. Nasenspitze angesetzt, doch alt. Vorderglied des rechten Zeigefingers ergänzt.

David h. 0.60, br. 0.63, rund geschnitzt. Von Sprüngen abgesehen intakt.

Prophet h. 0.535, br. 0.70, rund geschnitzt. Nase erneuert.

Prophet h. 0.56, br. 0.66, rund geschnitzt. Nasenspitze ergänzt.

Matthäus h. 0.61, br. 0.655. Rückseite unbearbeitet. Nasenrücken aufgesetzt, doch alt.

Marcus h. 0.59, br. 0.65. Rückseite unbearbeitet. Nase schlecht ergänzt. Linke Hand am Rücken stark beschädigt.

Lucas h. 0.61, br. 0.645. Rückseite unbearbeitet. Nase ergänzt. Kleiner Finger der Rechten abgebrochen.

Johannes h. 0.56, br. 0.66, rund geschnitzt, Nase, Mund und Kinn neu.

Friedrich III h. 0.55, br. 0.655, rund geschnitzt. Vollbärtig und nicht porträtähnlich. Nase erneuert und wieder beschädigt. Zeigefinger der Linken ergänzt. Die Vorderglieder von 4 Fingern der Rechten fehlen.

Baumeister h. 0.61, br. 0.65, Rückseite unbearbeitet. Zwei Finger der Rechten fehlen.

Gesell h. 0.53, br. 0.645. Rückseite unbearbeitet. Teil des rechten Ellbogens ergänzt.

Literatur: Halm, Neuerwerbungen des Bayer. Nationalmuseums, Münchener Jahrbuch d. b. Kunst 1907, II. S. 143. Schütte, Schwäb. Schnitzaltar. Straßburg 1907, S. 294.

[4] Stuttgart, K. Geh. Haus- und Staatsarchiv. Siehe Anlage 23.

Es ſtanden einander offenbar gegenüber: Kaiſer Friedrich III, Abt Kaſpar Schiegg und die vier Evangeliſten einerſeits, der ſogenannte Baumeiſter, ſein Geſell, Moſe, David und zwei Propheten andererſeits.

Ein gewaltiges Pathos iſt das Hauptkennzeichen dieſer Kunſt, die von der uns bekannten Art Syrlins ſo außerordentlich verſchieden iſt. Man kann ſich kaum ſtärkere Temperamentgegenſätze denken als das ruhige, edle, zuweilen zierliche Weſen Syrlins und das wuchtige Draufgängertum des Weingartener Meiſters. Darüber, wer das größere Können beſitzt, kann kein Zweifel ſein; Syrlin iſt dem Schöpfer der Weingartener Figuren an Feinheit nicht nur der Auffaſſung, ſondern auch der Ausführung überlegen. Ebenſowenig aber auch darüber, daß der Weingartener mit geringeren Mitteln eine größere Wirkung erreicht, eine Intenſität des Ausdruckes, die bei jeder einzelnen Figur verblüfft und die nur darum an Kraft verliert, weil das Fortiſſimo ſich ohne Unterlaß wiederholt.

Die Figuren ſind nicht von gleichmäßigem Werte. Zweifellos ſtanden dem Meiſter Geſellen zur Seite. Zuweilen dürfte nur das Haupt eigenhändige Arbeit des Meiſters ſein.

Im ganzen am ſchwächſten iſt die Gruppe der vier Evangeliſten. Johannes beugt ſich ſtürmiſch über eine Brüſtung. Das turbanbedeckte Haupt mit wallenden Locken iſt mit redender Gebärde erhoben nach vorn geſtreckt; an der Naſenwurzel zuſammengezogene Falten kontraſtieren mit der etwas läſſigen Mundpartie. Die gut gebildeten Hände halten ein Schriftband. An den Aermeln herrſcht ſtarker Ueberfluß an Falten, der die unruhige Wirkung der Figur noch ſteigert. Lucas, ſehr genremäßig aufgefaßt, iſt im Begriffe, ſich mit der Rechten die Brille aufzuſetzen, zu der er mit zuſammengekniffenen Augen emporblickt. Das Kinn bedeckt ein ſtruppiger Bart. Die Linke hält das Spruchband. Hier wird die Kraftvergeudung bei der Bewegung umſo ſtärker empfunden, als ſie im ſtärkſten Widerſpruch zur Bedeutung der Handlung ſteht. Auch die Geſtalt des Matthäus mit ſtark zur Seite geneigtem lockigem und bärtigem Haupte, die mit geſpreizten, ausdrucksloſen Fingern ein Buch hält, leidet unter dem gleichen Uebermaß an Bewegung. Ein Werk von reiner Größe iſt erſt die Marcusfigur (Tafel 16). Das Haupt, von Haarlocken umrahmt, iſt ſtark zur Seite gewendet. Die tief und weich eingeſenkten großen Augen, die feſt ins Weite blicken, geben ihm den Ausdruck des Seheriſchen, der ſich mit der Beſtimmtheit des Untergeſichtes und dem Schwung des vom Turban niederfallenden Bandes zu einer mächtig-pathetiſchen Wirkung verbindet. Mit dem gleichen Kraftaufwand, der aus dem Antlitz ſpricht, halten auch die Hände wiederum das Spruchband.

In den vier altteſtamentariſchen Figuren bleibt der Stil des Marcus auf der gleichen Höhe. Moſe, eine der ruhigſten Geſtalten, übertrifft an Leidenſchaft dennoch die lebhafteſte der Figuren Syrlins. Wiederum ſind die Augen tief unter einer ſtark geſchwellten Stirn eingeſenkt. Die Naſe hat etwas Spitzes, Lauerndes, die Lippen ſind ſchmal zuſammengepreßt, ein mächtiger Vollbart umgibt das ganze Antlitz. Beide Hände halten ein Spruchband. Welch ein Unterſchied aber gar zwiſchen dem muſizierenden Pythagoras Syrlins und dem harfeſpielenden König David (Taf. 15) in Weingarten. Wie iſt das ruhige, verhaltene Lauſchen hier in ſein Gegenteil gewandelt! Das vollbärtige Haupt, das eine Kappe mit emporgeſchlagenem Rande bedeckt, iſt momentan weit zurückgeworfen, die Augen blicken wie verzückt zum Himmel, kraftvoll fährt die Rechte über die Saiten. Die ſeltſam barocke Augenbehandlung am Haupt des David, welche die Augen mitſamt der zugehörigen Wangenpartie vorquellen läßt, kehrt auch in der Figur des ältlichen, bartloſen Propheten

6

wieder, deſſen Haupt mit offenem, zahnloſem Munde emporgewendet iſt, während die Rechte auf das Spruchband deutet[1]. Der zweite Prophet mit breitem gut genährtem, gleichfalls bartloſem Geſicht, dem die ſtark vorſpringende Unterlippe ſeine beſondere Prägung gibt, hat die Linke beteuernd auf die Bruſt gelegt, wie im Beginn einer Rede. Die Rechte hält ein aufgerolltes Spruchband[2].

Lediglich unter den vier noch übrigen Figuren finden wir in den Bildniſſen des Abtes Kaſpar Schiegg (Tafel 16) und des Geſellen ein der Art Syrlins verwandteres Verhalten der Bewegung. Allerdings, welch ein Reichtum an Ausdruck auch hier noch in den etwas hoch gezogenen Brauen, den niedergeſchlagenen Augen und zuckenden Mundwinkeln des Abtes, der die nervöſen Finger der Linken in die Seiten ſeines Buches vergräbt, während die Rechte den Abtſtab hält, nicht minder, wie in dem bartloſen Geſellen mit dem ſchweren glatten Haar, der gerunzelten Stirn und der unzufriedenen Linie von den Naſenflügeln zu den Wangen. Der pathetiſche Ausdruck des Kaiſers endlich und das prüfende Blicken des Baumeiſters, der ſich mit den geſpreizten Fingern der Rechten durch den Bart fährt, zeigen nochmals im ſtärkſten Maße die Fähigkeit des Künſtlers zur wirkungsvollen Geſtaltung nicht nur leidenſchaftlicher, ſondern auch trivialer Momente.

Wer iſt der Künſtler? Daß Syrlin nicht in Betracht kommt, ſelbſt wenn das Geſtühl erſt nach dem Kloſterbrande und damit auch nach der Vollendung des Ulmer Geſtühls in Auftrag gegeben ſein ſollte, bedarf keines weiteren Beweiſes mehr. Sollte nicht doch vielleicht Heinrich Yſelin der Schöpfer der Büſten ſein, der von Simon Haider by hundert gulden erhält, um die Bilder in Weingarten zu ſchneiden. Die Summe, als Preis für die zwölf Büſten, iſt nicht hoch, ſteht aber doch in einem angemeſſenen Verhältnis zu der Belohnung, die Syrlin für ſeine Rieſenarbeit in Ulm erhält. Was freilich den Stil der Werke betrifft, ſo iſt uns nur eine einzige Figur erhalten, die etwa als eine Arbeit Yſelins in Frage kommen könnte, die kleine Büſte eines Bildhauers, angeblich aus S. Peter ſtammend, im Konſtanzer Rosgartenmuſeum[3]. Das Werk iſt unbehilflicher, anfängerhafter, als die Weingartener Büſten; die Vernachläſſigung der Behandlung der Hände aber findet ſich ſchon hier, und auch das ſpätere aufgeregte Pathos iſt bereits im Keime vorhanden[4].

1 Auf den Bändern der Aermel Zeichen; links oben M x Λ x T, links unten: N x X x V. Rechts: W x N x N.

2 Zwei über die Schultern fallende Träger enthalten Zeichen ohne Sinn: Links: J x A x E x S x A x T. Rechts: I/I x W x Z x T x N x I x L.

3 h. 0.32, b. 0.32. Eichenholz. Abbildung bei Grill, Jörg Syrlin d. Ae., Straßburg 1910, Tafel X. Daß die Werkſtatt Haiders ein Chorgeſtühl für S. Peter ſchuf, wird beſtätigt von Dehio, Ueber einige Künſtlerinſchriften, Rep. f. Kunſtwiſſenſchaft 1910, S. 57, Anm. 1.

4 Unter den zahlreichen übrigen ohne ausreichenden Grund dem älteren Syrlin zugeſchriebenen Arbeiten möge hier noch ein kleines Antoniusrelief im Ulmer Gewerbemuſeum Erwähnung finden (vgl. Tafel 43), weil ſich Grill a. a. O. über Gebühr ausführlich mit dieſem Stücke befaßt. Das Werk, dreiviertel rund aus Eichenholz geſchnitzt, iſt 0.45 m hoch, 0.22 m breit. Es ſtammt aus der Sammlung des † Freiherrn Koenig von und zu Warthauſen in Warthauſen, der es, nach frdl. Mitteilung, vor etwa vierzig Jahren von dem Schreiner Miller in Biberach erwarb. Der Heilige iſt ſitzend dargeſtellt, in ein Buch vertieft. Der von einer Mütze bedeckte Kopf iſt leicht geſenkt, die Augenlider ſind niedergeſchlagen, die Lippen geöffnet, ſodaß der Eindruck des Schläfrigen entſteht, der durch die Art, wie die Rechte das offene Buch bedeckt, darin Antonius leſen ſoll, noch geſteigert wird. Ein ſträhniger, in der Mitte geteilter Bart umrahmt das Antlitz. Der Mantel, über den die Kapuze herabhängt, fällt in ſchweren, weichen Falten. Unter dem rechten Fuß ruht ein Schwein. Die temperamentloſe Arbeit, der Weichheit des Faltenwurfes nach wohl noch um 1480 entſtanden, hat mit dem Stile weder des älteren Syrlin noch ſeines Sohnes Verwandtſchaft. – Ueber den Grabſtein des Ulrich von Hohenrechberg in Donzdorf vgl. S. 37, Anm. 1.

XI

HOLZSKULPTUREN UNBEKANNTER ZEITGENOSSISCHER ULMER KÜNSTLER

Das Sakramentshaus des Ulmer Münfters[1] enthält in feinen beiden Obergefchoffen acht farbig gefaßte Holzftatuen von Perfonen des alten Bundes, die auf die Einfetzung des Abendmahles hinweifen, Melchifedek und Elias in der unteren, Tobias, Malachias, Jeremias, Salomo, Nehemia, Sirach in der oberen Reihe[2]. Es find Geftalten mit ausdrucksvollen Köpfen, in ein wenig gezierter Stellung; das Gewand ift größtenteils unter den weiten, reich gefältelten Mänteln verborgen; die Hände halten mit fpitzen oder gefpreizten Fingern Schriftbänder. Zeigen fchon die Köpfe Verwandtfchaft mit jenen der Rückwand- und Giebelbüften des Chorgeftühles, fo läßt vollends die natürliche, fchmalrückige Bildung der Gewandfalten keinen Zweifel darüber, daß diefe Werke unter dem Einfluß der Arbeiten am Chorgeftühl, wohl gleichzeitig mit ihnen, kurz vor 1471, dem Jahre der Fertigftellung des Sakramentshaufes, entftanden find. Gegen den Urfprung in Syrlins Werkftatt felbft dürfte die fcharfe und oft willkürliche Brechung der Falten, der Mangel an organifcher Geftaltung und die bei Syrlin um 1470 undenkbare Geziertheit der Stellung fprechen. Die Aehnlichkeit mit den Steinbildern des Sakramentshaufes legt vielmehr die Vermutung nahe, daß Stein- und Holzftatuen in der Werkftatt des gleichen uns unbekannten Meifters gefchaffen wurden.

Altertümlicher als der Meifter diefer Statuen wirkt der Schöpfer der gefchnitzten Teile des Altärchens in der Münfterfakriftei[3], das angeblich 1484 geftiftet[4], auf jeden Fall, da die Flügel mit Kopieen nach Schongauers Paffionsftichen B 9, B 11, B 15 und B 16 bedeckt find, früheftens in der zweiten Hälfte der fiebziger Jahre entftanden ift. In der Mitte des Schreines oben Chriftus am Kreuz; das Haupt ift nach rechts gefenkt, das Lendentuch flattert. Die beiden Schächer find ihm zugewendet. Die Akte find im ganzen richtig, doch etwas fummarifch behandelt, die Hauptgliederungen des Oberkörpers verfchleiert, die Köpfe ausdruckslos. Zu Füßen Chrifti Magdalena knieend; ihr entgegengewendet die ftehende Mater dolorosa, hinter ihr Johannes. Unter dem mittleren Kreuze zwei fliegende Engel in langen Gewändern. Der Faltenwurf ift äußerft reich; viele fchmalrückige, doch breit gefchwungene Falten umhüllen und umfluten die Körper. Johannes hat das Mantelende emporgenommen, fo daß ein großer Baufch entfteht; bei Magdalena breitet fich der Mantel auf dem Boden aus. Die Köpfe und Gebärden diefer Geftalten find nichtsfagend. – Im Zufammenhange mit diefem Werke dürfte eine kleine Pietà von ähnlicher Körper- und Faltenbehandlung in Dietingen (OA. Blaubeuren)[5] ftehen.

1 Ueber feine Anlage und feine Steinfkulpturen fiehe den Abfchnitt über die Ulmer Steinplaftik.

2 Die unteren find 1.23 und 1.27 m, die oberen 0.90 bis 1.00 m hoch.

3 Vgl. Pfleiderer, Das Münfter zu Ulm. Stuttgart 1905, Spalte 41, Tafel 28. Schrein h. 0.73, b. 0.23 m.

4 Nach Thrän; vgl. Pfleiderer a. a. O.

5 Abbildung in Baum, Die Kunft- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Oberamt Blaubeuren. Eßlingen 1911.

Einige Aehnlichkeit mit dem Schongaueraltärchen zeigt auch die Krönung Mariae im Schreine des aus der Schloßkapelle in Kilchberg (OA. Tübingen) ſtammenden, etwa in der Mitte der achtziger Jahre gefertigten Zeitblomaltares im Muſeum der bildenden Künſte in Stuttgart[1]. Maria kniet mit auf der Bruſt gekreuzten Händen andächtig zwiſchen Gottvater und Sohn, die, zu den Seiten thronend, mit den Rechten auf ihre Krone hinweiſen. Die Bewegung iſt ruhiger, die Behandlung der Einzelformen ſchlichter; Haare und Gewandfalten ſind weniger tief unterſchnitten. Aber in der Gewandung zeigt ſich hier und dort das ſelbe breite, weiche Fließen; der körperliche Organismus erſcheint ganz nebenſächlich; weit und groß breiten ſich die Falten der aus einem leichten Stoffe gebildeten Mäntel. Die Köpfe wirken auch hier etwas leer; doch kündigt ſich in dem lieblichen Rund des Geſichtes der Maria hier zum erſtenmal ein in der ſpäteren Ulmer Plaſtik ſehr beliebter Typus an.

Mit der Art des älteren Syrlin und auch ſeines Sohnes haben dieſe Arbeiten gar keine Verwandtſchaft.

[1] Katalog Nr. 48 a bis 52; daſelbſt Abbildung. Höhe der Gruppe 1.10 m, Breite 1.65 m. Gewänder Gottvaters und Chriſti blaßviolett, Mariae goldbrokat: Mäntel golden, innen blau, bei Maria rot.

JÖRG SÜRLIN DER JÜNGERE



I

LEBEN

Die Betrachtung der beſten Werke des jüngeren Sürlin[1], ſeiner Statuen in Bingen bei Sigmaringen lehrt, daß er an künſtleriſcher Befähigung und Ausdruckskraft nicht hinter ſeinem Vater zurückſteht. Die Kenntnis ſeines Lebens aber läßt mit Sicherheit darauf ſchließen, daß der Großbetrieb, der in der Werkſtatt ſeit dem Tode des Vaters herrſcht, zur Verflachung führt. Zahlreiche Hände ſind in der Werkſtatt tätig. Den Werken im ganzen fehlt die Einheitlichkeit.

Sürlin d. J. ſoll 1455 geboren ſein. Die Annahme gründet ſich darauf, daß ein in der Ulmer Stadtbibliothek erhaltener Riß zu einem Pfarrſtuhle auf der Vorderſeite unter der Darſtellung des Hoheprieſters die Jahreszahl 1475, auf der Rückſeite aber den Vermerk 20 jor alt trägt. Ob aus dieſer Tatſache ohne weiteres auf das Geburtsjahr des jüngeren Sürlin geſchloſſen werden darf, mag dahingeſtellt bleiben. Wichtiger iſt, daß dieſer Riß wohl in der Tat die erſte erhaltene Arbeit des jüngeren Sürlin iſt, und zwar der Entwurf zu jenem Veſpertolium mit den bilden, zu dem ihm, Jergen Surlin dem Jungen 1482, dornstag vor letare (14. März) der Auftrag erteilt wird[2]. Es ſoll nach der vorhandenen Viſierung gefertigt werden, und zwar daruber vergriffen das Corpus mit dryen ſitzen vñ eben mit dryen vszogen. Für die Arbeit einſchließlich der bild erhält er laut Vertrag 80 Gulden, von denen ihm in der Tat 20 fl. 1483, 40 fl. und nochmals 20 fl. 1484 ausbezahlt werden. Der mit der Inſchrift Jeorgij Sürlin junioris opus 1484 completum und dem Zeichen des jüngeren Sürlin[3] verſehene Pfarrſtuhl ſtand auf der Südſeite des Hochaltares und wurde 1766 vernichtet. Nur die bild, die drei kleinen Figuren des Hoheprieſters und zweier Leviten, wurden erhalten und ſchmücken heute die Brüſtung der Kanzel im Münſter.

Das zweite uns von Sürlin d. J. bekannte Werk iſt das 1486 Jerg Sürlin zu Ulm und nochmals 1487 bezeichnete Chorgeſtühl in der Pfarrkirche zu Oberſtadion, ein ſehr einfaches Schreinwerk mit je einer Sitzreihe, kleinen Intarſien in den Rückwänden, achteckigen Säulchen und fünf als Tier- und Totenſchädel gebildeten Knäufen.

In der gleichen Kirche das Grabmal des Ritters Hans von Stadion (geſtorben 1458) mit der vollen Relieffigur des Verſtorbenen, ſeinem und ſeiner beiden Gemahlinnen,

1 Die Schreibweiſe Sürlin findet ſich bei dem Sohne regelmäßig.

2 Ulm, Stadtarchiv, Münſterrechnungen S. 90; vgl. Anlage 25.

3 Nach Marx Wollaib, Paradisus Ulmensis, (1714), Manuſkript in der Stadtbibliothek, Ulm, S. 180. Nach Veit Marchtallers Chronik (1608) lautet die Inſchrift: »Jorii Syrlin junioris opus anno 1484 completum«.

Margaretha von Stain und Anna von Kaltental, Wappen und auf drei Randſeiten umlaufender Inſchrift: anno dni MCCCCLVIII an sant andreas Tag starb herr hans von stadion, ritter, der oberstadion, die Kirchen und ander zugehörd wieder .... und der oberen Randſchrift: Jerg surlin zu vlm 1489.

Die nächſte Erwähnung findet ſich 1492. Jörg Seurlin, Ratsfreund und Schreiner zu Ulm, hat einen Span mit Ulrich von Weſterſtetten, Ritter zu Drackenſtein, und zwar anſcheinend durch eigene Schuld. Der Rat ſucht zwiſchen beiden zu vermitteln[1].

Unter den Arbeiten Sürlins folgt 1493 das Chorgeſtühl in Blaubeuren, zweireihig mit zehn Pultwangenbüſten, zwei größeren Reliefs, ſieben Baldachinſtatuen und gegen fünfzig kleineren Heiligenbildern in den Wimpergen der einzelnen Stühle. In der Nordweſtecke die Inſchrift: Anno dni 1493 anno vero regimis venandi dni Heinrici ab. 18. Anno autē reformationis 42. elaborata sunt hec subsellia a Georio Sürlin de Vlma huis artis pitissimo.

An dieſe Arbeit ſchließt ſich 1496 die Errichtung des Blaubeurer Levitenſtuhles, ſüdlich des Hochaltars, mit drei Sitzen und einer Wurzel Jeſſe im Aufbau, die, nach den Konſolen zu ſchließen, 18 Figuren enthielt, von denen außer Jeſſe ſelbſt nur noch Zadock erhalten iſt. In der Bekrönung ſtand nach Knauss[2] eine Statue der Madonna. An der Rückwand des mittleren Sitzes die von nicht geringem Selbſtgefühl zeugende Inſchrift:

Oculis que adiacē heinrich cepat abbas — sürlin artificis nomen extoler quia velis
Gregorius sed postā pficit sibi successor — figuris deificis pinxit qui dominū de celis 1496.

Das Jahr 1496 iſt für Sürlin eines der arbeitreichſten. In dieſem Jahre fertigt er ferner einen Entwurf für einen neuen Ulmer Münſteraltar[3], der ſich früher unter den Münſterviſierungen befand, aber verſchollen iſt. Man ſah darauf außer ſeinem Zeichen auch die Inſchrift: 1496 joerg sirlin.

Endlich erhält Sürlin im Jahre 1496 den Auftrag zur Fertigung eines neuen Hochaltars für Ochſenhauſen. Die Vollendung zieht ſich bis 1499 hin. Der Altar enthält die fünf überlebensgroßen Statuen der Madonna und der Heiligen Petrus, Paulus, Georg und Benedictus. An ſeinem Fußgeſtell die Inſchrift: Hoc opus fabricavit Mag. Jörg Sürlin civis Vlmensis. incepit Anno 1496, perfecit Anno 1499[4]. Bei der Erſetzung dieſes Altares durch einen neuen, 1664, werden die Figuren der Madonna, des Petrus und Paulus in das benachbarte Bellamont verbracht[5].

Aus der nahezu vollſtändigen Uebereinſtimmung des Petrus und Paulus von Ochſenhauſen mit den entſprechenden Figuren des Zeitblomaltares in Bingen bei Sigmaringen geht hervor, daß beide Altäre etwa gleichzeitig in Sürlins Werkſtatt entſtanden ſein müſſen.

[1] Stuttgart, K. Geh. Haus- und Staatsarchiv, Schmidiſche Sammlung, Büſchel 8, Nr. 279 v. Auszug. Original unbekannt. Inhaltsangabe bei Preſſel, Aus Alt-Ulm, Ulm 1905, S. 9.

[2] Gregorius Knauss, F. Weingartensis, Blauburani mon. descriptio paraenetica. 1638. Von den zwei gleichzeitigen Exemplaren in der Landesbibliothek und im K. Geh. Haus- und Staatsarchiv in Stuttgart wird hier das letzte zitiert. Stuttgart, K. Geh. Haus- und Staatsarchiv, Kloſter Blaubeuren, Büſchel 16. Vgl. Anlage 33.

[3] Vgl. Jäger im Kunſtblatt 1833, Nr. 103, und Klemm, Ueber die beiden Jörg Sürlin, Münſterblätter 1883, Seite 80.

[4] P. Bernhard Claus († 1680) Series vitae et acta abbatum Mon. Ochsenhusani I S. 83 f. Stuttgart, K. Geh. Haus- und Staatsarchiv. Vgl. Anlage 35.

[5] Vgl. Baum-Pfeiffer, Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Oberamt Biberach, Eßlingen 1909, S. 98 f., 176 ff.

Die nähere Unterſuchung wird zeigen, daß das Bingener Werk als das qualitativ weit beſſere wohl zuerſt geſchaffen iſt [1].

Schon vorher, 1495, begegnet uns Sürlin als Zunftmeiſter zu Ulm [2].

Jörg Sürlin zu vlm 1499 iſt das aus zwei fünfſitʒigen Bänken beſtehende ganz ſchlichte Chorgeſtühl in der Kirche zu Zwiefaltendorf bezeichnet.

An der zerſtörten Kanzel der Blaubeurer Kloſterkirche las noch Ergezinger [3]: Jörg Sürlin 1502.

Zwiſchen 1505 und 1510 iſt Sürlin hauptſächlich für Ulm und Ennetach beſchäftigt. 1505 bekommt gemäß einer Münſterrechnung [4] Maister Jörg Seurlin für einen vielleicht den Innenabſchluß der Predella des neuen Hochaltars bildenden Bogen zu den Zwelfboten 8 Gulden. Gleichzeitig fertigt er laut Inſchrift Jörg sürlin 1505 den einfachen eichenen Dreiſitʒ, der früher auf der Nordſeite des Hochaltars im Münſterchore ſtand, während er heute in der Neithartkapelle untergebracht iſt.

1506 beginnen die Arbeiten in Ennetach. Jörg sürlin zu vlm 1506 lautet die Inſchrift am Levitenſtuhl [5], einen ſchlichten Dreiſitʒ mit Wimpergen [6].

Dazwiſchen arbeitet der Künſtler wieder in Ulm. 1507 wird von den Meiſtern Lienhart Aeltlin und Bernhard Winckler [7] das Weihwaſſerbecken im Münſter aufgeſtellt, zu dem ſich zwei in Kupferſtich ausgeführte Entwürfe des jüngeren Sürlin, eine Anſicht in der Wiener Hofbibliothek und ein Grundriß im British Muſeum [8], beide mit Zeichen und Initialen des Künſtlers verſehen, erhalten haben. Das Becken, achteckig mit reicher Laubdekoration, die aus gekreuztem Stabwerk herauswächſt, iſt in weſentlich gedrückteren Proportionen ausgeführt, als Sürlin es plante. – 1508 leiſtet der Meiſter in Ulm bei einem Grab uf und abzuſetʒen Dienſte [9].

Jörg Sürlin zu Vlm 1509 iſt das aus zwei einzelnen Sitʒreihen beſtehende Chorgeſtühl in der Kirche zu Ennetach bezeichnet [10]. Ueber den Sitʒen ſchlichte Baldachine. Auf den Wangenpulten je vier männliche Büſten.

Es folgt der aus Lindenholz gefertigte Schalldeckel der Kanzel des Ulmer Münſters, ein viergeſchoſſiger ſchlanker Turm über einem Netʒgewölbe, das ſich im Oberbau in immer kleinerer Form noch dreimal wiederholt. Im unteren Teile des in verhältnismäßig ruhigen Formen errichteten Werkes führt eine Schneckenſtiege zu einer Miniaturkanzel; den oberen Beſchluß bildet ein eleganter Baldachin. Auf der Brüſtung lieſt man: Jörg Sürlin 1510.

1 Vgl. Lehner, Die Kunſtwerke der Pfarrkirche zu Bingen, Sigmaringen 1870. – Koch, Zeitbloms reifer Stil, Berlin 1909, S. 17 ff., möchte den Altar von Bingen um 1490 datieren, was ein wenig zu früh ſcheint. Als terminus ante ergibt ſich aus dem Geſagten 1496.

2 Ulm, Stadtarchiv, Bürgerbuch 1474—1499, S. 65 v. Vgl. Anlage 31.

3 Ergezinger, Historia Monasterii Blabyrensis, 1747. Manuſkript in der K. Landesbibliothek, Stuttgart, Ms. Hiſt. Q. 118 a, I., S. 341.

4 Ulm, Stadtarchiv; vgl. Klemm, Ulmer Münſterblätter 1883, S. 75, ſowie Anlage 39.

5 Höhe 3.50, Breite 2.27, Tiefe 0.47 m.

6 Die in den ſeitlichen Baldachinen ſtehenden Figuren zweier leuchtertragender Engel ſind ergänzt.

7 Vgl. über ſie Klemm, Württ. Baumeiſter und Bildhauer, Württ. Vierteljahrshefte 1882, S. 71, 74.

8 Abbildung in Luetzow, Geſchichte des deutſchen Kupferſtiches, 1890. S. 49, 50, Abbildung des Weihwaſſerbeckens ſelbſt in Pfleiderer, Das Münſter zu Ulm, Stuttgart 1905, Tafel 12. Sandſtein. Höhe des Beckens 1.35, Durchmeſſer 1.80 m.

9 Ulm, Stadtarchiv, Hüttenzinsbuch der Frauenpfleger 1508, S. 79. Vgl. Anlage 41.

10 Höhe 3.60, Breite 6.30 und 6.94, Tiefe 1.30. Eichenholz.

Auf dieſen Schalldeckel beziehen ſich die Summen, die Jörg Sewrlin gemäß den Einträgen in das Hüttenbuch[1] in der Geſamthöhe von 220 Gulden in den Jahren 1510 und 1511 erhält.

1511 wird Sürlin, unbekannt aus welchem Grunde, zu 2000 Mauerſteinen Strafe verurteilt[2]. Doch tut dieſe Buße ſeinem Anſehen keinen Eintrag. Denn ſchon im folgenden Jahre iſt er für die Kirche der ulmiſchen Stadt Geislingen tätig. An dem doppelreihigen, mit Baldachinen und zwölf Prophetenbüſten verſehenen Chorgeſtühl im zweiten nördlichen Rückſitze die Inſchrift Jörg Sürlin zu Vlm 1512, der auf der Südſeite ein langes Lobgedicht auf Sürlin Georgius von Myllius entſpricht[3]. Auch der zugehörige Dreiſitz dürfte gleichzeitig entſtanden und ein Werk Sürlins ſein.

1513 wird Jörg Seurlin vom Ulmer Rat zum Mitglied einer Kommiſſion zur Steuerung der Unruhen beſtellt. 1514 iſt er wieder, wie ſchon 1508, mit einem Grabe beſchäftigt[4].

1514 fertigt er auch das Chorgeſtühl für Ochſenhauſen, das auf der einen Seite die Inſchrift Vivat nestoreos annos, cuius iussu fabricatum est hoc opus, Andreas abbas, auf der anderen die Bezeichnung Jörg Sürlin zu Ulm 1514 trägt[5] und 1646 von den Schweden zerſtört wird[6].

Das letzte uns von Sürlin bezeugte größere Werk ſind ſieben Altäre, die er gemeinſam mit Chriſtophorus Langeiſen für die ſieben Kapellen am nördlichen Seitenſchiffe der Kloſterkirche in Zwiefalten errichtet. Ueber ihre Stiftung berichtet Sulger in den Annales Zwifaltenses[7], unter der Lebensgeſchichte des Abtes Sebaſtian (1514–1538): Novo item tabulato ornavit Basilicam, Altaria septem absidis exterioris templi ad miraculum operosa una cum subselliis Chori a sculptoribus Ulmensibus Georgio Suzlino et Christophoro Langeisen prodigioso sumptu post septennii laborem vidit absoluta. Die letzte Bemerkung mit der am Rande gegebenen Zahl 1516/17 weiſt darauf hin, daß die Altäre noch von Sebaſtians Vorgänger, dem uns wohlbekannten Stifter des Bingener Altares, der 1514, kurz vor ſeinem Tode, von Langeiſen noch ein neues Chorgeſtühl für Zwiefalten fertigen läßt[8] um 1509/10 in Auftrag gegeben zu ſein ſcheinen. Ueber den Gegenſtand ihrer Darſtellungen und ihre Form ſind wir durch ein anonymes Zwiefaltener Manuſkript aus dem Jahre 1765[9] vortrefflich unterrichtet. Darin heißt es: Es ſind aber in dieſen Kapellen (des nördlichen Seitenſchiffes) ſchöne Altäre von Bildhauerarbeit geweſen, die das Leiden Jeſu Chriſti vorgeſtellt, und, wie zu ſelber Zeit noch gebräuchig, mit Flügeln, auch von Bildhauerarbeit, doch viel geringer geweſen, verſehen geweſen. Weiter heißt es, daß die Flügel 1624 zunächſt anderweitig aufgehängt, 1761 aber dem Benediktinerinnenkloſter Mariaberg überlaſſen wurden. Dort ſind ſie verſchwunden. Die Mittelſtücke der

1 Ulm, Stadtarchiv, Hüttenbuch 1500–1518, S. 70 v. Vgl. Anlage 43.

2 Ulm, Stadtarchiv, Hüttenbuch 1500–1518, S. 74. Vgl. Anlage 45.

3 Vgl. Klemm, Die Stadtkirche zu Geislingen, 1879, S. 23 ff.

4 Ulm, Stadtarchiv, Hüttenzinsbuch der Frauenpfleger 1514, S. 149. Vgl. Anlage 48.

5 Claus, Series vitae et acta abbatum Mon. Ochsenhusani I, 105. Stuttgart, K. Geh. Haus- und Staatsarchiv. Vgl. Anlage 47.

6 Vgl. Baum-Pfeiffer, Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Oberamt Biberach, 1909, S. 179.

7 Vgl. Sulger, Annales Mon. Zwifaltensis. Augustae Vindelicorum 1698. II. S. 109.

8 Vgl. Sulger, a. a. O. II. S. 105.

9 Vgl. Paulus, Das alte und das neue Münſter in Zwiefalten. Württ. Vierteljahrshefte 1888, S. 173. Vgl. Anlage 49.

Altäre hingegen wurden 1740, beim Abbruch der alten Zwiefaltener Kirche, von ihren bisherigen Plätzen entfernt[1], gelangten zunächſt in die Armenhauskapelle in Tigerfeld und von dort 1863 in das Muſeum vaterländiſcher Altertümer in Stuttgart[2].

Zum letztenmal wird Sürlin 1521 aus Anlaß der Vollendung eines Stuhles neben der Neithartkapelle im Ulmer Münſter genannt[3]. Um dieſe Zeit muß er geſtorben ſein.

Ein Sürlin zugeſchriebener Altar[4] im Ulmer Wengenkloſter wurde 1830 abgebrochen.

Im übrigen haben wir noch ein Werk als ſichere Schöpfung des Meiſters zu erwähnen, den Riß für den Ulmer Münſterturm in der Stuttgarter Altertümerſammlung[5]. Er iſt mit dem Zeichen des jüngeren Sürlin verſehen und dürfte ein Konkurrenzprojekt zu dem Turmentwurf Matthäus Böblingers, demnach vor 1480 zu datieren[6], und mit dem Riſſe für das Veſpertolium die früheſte erhaltene Arbeit des Künſtlers ſein.

II

SÜRLINS ARCHITEKTONISCHES FÜHLEN

Da der alte Syrlin den Auftrag ausführt, ein zierliches ſpätgotiſches Stadtplätzlein mit Riegelwerkhäuſern auf der einen, reichem Fenſtermaßwerk, frei verteilten Figuren und unruhigen Wandmalereien auf der anderen Seite mit einem Brunnen zu ſchmücken, ordnet er ſich ohne weiteres den Bedingungen der architektoniſchen Situation unter. Seinem Fiſchkaſten fehlt der ernſte, große Aufbau des Ulmer Chorgeſtühles, den Rittern in den Niſchen des Brunnenſchaftes die würdige Ruhe der Prophetenbüſten; aber indem der große Künſtler einen Teil ſeines Naturells verleugnet, auf die ihm teure Einfachheit der Kompoſition verzichtet und ſtatt deſſen ein vielgebrochenes und vielverſchlungenes Weſen gibt, bleibt er dennoch in den übrigen Hauptzügen der alte. Man mag ſich über den Reichtum der Formen, über die leichte Geziertheit der Bewegungen wundern, – beide erklären ſich aus der Anpaſſung an die Umgebung. Bewundernswerter iſt in der Fülle der Motive die Klarheit des Aufbaues, bewundernswerter, wie nicht nur der Brunnen zum Platze, ſondern auch die einzelnen Teile des Fiſchkaſtens zu einander ins Verhältnis geſetzt ſind, wie die Funktion des in die Höhe Strebens mit niemals vorher erreichter ſuggeſtiver Kraft zum Ausdruck gebracht iſt und dennoch das zierliche Werk feſt und ſicher ſteht, bewunderswert nicht minder das kräftige natürliche Leben, das die Figuren erfüllt. Ein Zugeſtändnis an die örtliche Umgebung und an den Zeitgeſchmack iſt der Brunnen, gewiß. Aber trotz allem, oder vielleicht nur um ſo mehr, fühlt man überall in dem Werke das reife Können eines ſeiner ſelbſt ſicheren Künſtlers.

Daß architektoniſches Fühlen, daß die Fähigkeit im Großen zu komponieren, ein

1 Vgl. Paulus a. a. O., S. 176.

2 Stuttgart, K. Muſeum vaterländiſcher Altertümer, Inventar Nr. 375 a–g.

3 Vgl. Klemm, Ulmer Münſterblätter, 1883, S. 79.

4 Vgl. Weyermann, Nachrichten von Gelehrten, Künſtlern u. a. aus Ulm, Ulm 1798, S. 198.

5 Gleicher Herkunft wie der früher beſprochene Altarentwurf. Pergament. H. 3.30, B. 0.68 m. Abb. in Paulus, Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Donaukreis, Einleitung. Vgl. Klaiber, Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft 1909, S. 477 ff.

6 Vgl. Baum, Matthäus Böblinger. Lexikon der bildenden Künſtler, Bd. IV. 1910. S. 75.

unentbehrliches Erfordernis für den Künſtler ſei, wußte niemand beſſer, als der Meiſter, der das beſtgegliederte und dennoch am reichſten mit Skulpturen geſchmückte unter allen Chorgeſtühlen geſchaffen hatte. Er fühlte, was dem Sohne am meiſten nottat, als er ihn zunächſt vor Aufgaben architektoniſchen Charakters ſtellte.

Vergleicht man den Pergamentriß des Veſpertoliums von 1475 [1] (Tafel 18) mit dem Dreiſitz des Vaters, ſo iſt das Herauswachſen der Kunſt des jüngeren Sürlin aus dem Stile des älteren unverkennbar.

Der Bau iſt weit höher geworden. An Stelle der klaren Dreiteilung in Bank, Bekrönung und Aufſatz mit den ſtarken Horizontalen hier ein weit lebhafterer Vertikalismus. Der Aufſatz iſt unverhältnismäßig geſtreckt; ſeine drei Baldachine haben für ſich allein noch die halbe Höhe des geſamten Werkes. So beginnt ſchon in der erſten Arbeit des jüngeren Sürlin das Gefühl für das der Situation Angemeſſene zu ſchwinden; der Spieltrieb, die Freude am Ornament und an techniſchen Kunſtſtückchen wächſt. Doch iſt wenigſtens das Gefühl für den Organismus des Bauwerkes im Ganzen, für das Funktionieren ſeiner Glieder, noch lebendig, und nur in Einzelformen, wie den ausgebogenen Krabben unten rechts und links vom Stuhl, macht ſich eine größere Freiheit bemerkbar.

Auf der gleichen Stufe der Stilentwickelung ſteht auch der Riß zum Münſterturm. Für die unteren Geſchoſſe die Ausführung des Planes Ulrichs von Enſingen zugrunde legend, unterſcheidet er ſich im Oberbau von dem Konkurrenzprojekt Matthäus Böblingers vor allem ſchon durch die Führung des Umriſſes. Bei Böblinger, dem Architekten, ein klares Abſetzen von Viereckgeſchoß, Achteck und Helm. Bei Sürlin ein Ineinanderfließen aller Linien. Beſonders charakteriſtiſch für den Mangel an architektoniſchem Gefühl der Uebergang aus dem Achteck in den Helm. Die Helmpyramide wird durch Laufgänge zu den nicht genügend hoch emporreichenden Schnecken hinabgeführt, ſo daß die Plattform des Oktogons bereits dem übrigens noch Ulrichs Form in der Hauptſache beibehaltenden Helm anzugehören ſcheint. Der klare Aufbau der Schnecken wird verſchleiert. Logiſch wäre geweſen, ſie, wie Böblinger es tat, in einer Vertikalaxe emporzuführen oder zur Verjüngung des Turmes nach innen zu rücken. Sürlin legt ſie dem an ſich ſchon ſehr ſchweren Oktogon außen an und verbreitert ſo deſſen Form noch. Auch in den Einzelformen macht ſich die Gleichgiltigkeit gegen den Ausdruck der Funktion ſtärker geltend.

In der Folgezeit verliert ſich das ſichere architektoniſche Gefühl des Vaters immer mehr. Es bleibt aus der Jugend die große techniſche Sicherheit, die vor der Bildung weder der höchſten und luftigſten Baldachine, wie am fünfteiligen Blaubeurer Dreiſitz, noch ſo komplizierter Gebilde wie der in den Ulmer Kanzeldeckel eingebauten Schnecke zurückſcheut. Es bleibt ferner ein gewiſſes Gefühl für die allgemeine Situation, das die Gegenſtände jeweils gut in ihren Rahmen einpaßt. Ein vortreffliches Beiſpiel hierfür iſt die Ausſtattung des Blaubeurer Chores. An der Innendekoration des 1491 im Rohbau vollendeten Kloſters in Blaubeuren nimmt, wie es ſcheint, Ulms ganze Künſtlerſchaft teil. An den Malereien des Hochaltares allein ſcheinen mehrere Künſtler tätig. Auch an der plaſtiſchen Ausſchmückung ſind außer Sürlin der Meiſter der Altarſkulpturen, der Meiſter der Steinapoſtel, der Steinmetz Anton und ſein Gehilfe am Südportal nachweisbar. Trotz der großen Zahl der beteiligten Hände und obwohl es ſehr zweifelhaft iſt, daß Peter von

[1] Ulm, Stadtbibliothek. Pergament. Tuſche. H. 1.16, B. 0.285 m. Nachbildung des ganzen Riſſes in der 15. Veröffentlichung des Vereins für Kunſt und Altertum in Ulm und Oberſchwaben 1864, Blatt 2 und 3.

Koblenz, der Architekt, auch die Innendekoration leitet, kommt ein Werk von unvergleichlicher Einheitlichkeit und Geſchloſſenheit zuſtande. Der Altar, der Abtserker, die ſteinernen Apoſtelſtatuen an den Wänden und nicht zuletzt Chorgeſtühl und Dreiſitz ſtehen in den glücklichſten Verhältniſſen zum Raum und zu einander. Was im beſonderen das Chorgeſtühl betrifft, ſo iſt es derart in den ſtark eingezogenen Chor hineingeſtellt, daß es nicht, wie in Ulm, nur die Langwände, ſondern auch noch die innere Triumphbogenwand bekleidet. Es iſt zweireihig und je an beiden Enden und von der Mitte aus zugänglich. Die Sitze ſind, wie in Ulm, oben von Gewölblein abgeſchloſſen, die hier indes nicht mehr nur mit geometriſchen Motiven und Figuren, ſondern mit reichem vegetabiliſchem Rankenwerk geziert ſind, darinnen 41 kleine Figuren ſtanden. Sechs große Baldachine, urſprünglich gleichfalls mit Statuen gefüllt, bilden auf beiden Langſeiten den Abſchluß. So gut nun aber auch das Geſtühl wie nicht minder der ähnliche, im Aufbau nur noch reichere Dreiſitz, in den Chorraum hineinkomponiert ſind, – daß ihnen die ſtrenge architektoniſche Gliederung des Ulmer Geſtühles fehlt, iſt unverkennbar. Techniſches Können und Anpaſſungsfähigkeit an die Situation vererben ſich auf den jüngeren Sürlin. Das Gefühl nicht für die Ruhe ſchlechthin, wohl aber für die Ruhe der Gliederung, das Gefühl für monumentale Wirkung verliert ſich.

Die Geſtühle und Dreiſitze in Ennetach und Geislingen ſind vereinfachende Nachbildungen der Blaubeurer Schemas, ohne die vortreffliche durch die Anordnung im Winkel bedingte Brechung. Das Geislinger Geſtühl iſt zweireihig, das Ennetacher nur einreihig. In der Ornamentierung macht ſich die Freude am naturaliſtiſchen Laubwerk immer ſtärker fühlbar.

Die übrigen Geſtühle des Meiſters, in Oberſtadion, in Zwiefaltendorf und in der Neithartkapelle des Ulmer Münſters ſind ganz einfach, jenes in Zwiefaltendorf überraſcht immerhin durch die gute Gliederung und Maßwerkfüllung der Rückwand.

III

DIE BILDWERKE DES ULMER VESPERTOLIUMS

Die gleiche Entwickelung vom Gediegenen zum Spieleriſchen, wie in der Architektur, zeigt ſich auch in Sürlins Plaſtik. Nur iſt unverkennbar, daß, während im Architektoniſchen die Auflöſung des ſtrengen Stiles des Vaters ſchon in den Frühwerken einſetzt, in den Skulpturen zunächſt noch ein Streben nach größerer Geſchloſſenheit herrſcht. Die Tatſache läßt ſich nicht leugnen, daß, während der architektoniſche Stil dieſer unruhigen Epoche ſeinen Höhepunkt bereits in den ſiebziger Jahren, in der Entſtehungszeit des Ulmer Chorgeſtühls, erreicht, die ſtatuariſche Plaſtik ihre volle Reife erſt im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts erlangt.

Unverkennbar ſteht der jüngere Sürlin ſchon in den früheſten Anfängerarbeiten feſter auf dem Boden als der Vater. Nicht ohne Grund haben wir als das wichtigſte Stilkriterium der väterlichen Kunſt die Ruhe bezeichnet. Neben den Werken der Jugend und Blütezeit des Sohnes erſcheint ſie indes durchaus als Zurückhaltung. Des Vaters Ruhe iſt ein Ausgleichen von Bewegung, iſt verhaltene, gebändigte Kraft, des Sohnes Ruhe zunächſt die Bewußtheit, im Beſitze aller künſtleriſchen Mittel zu ſein.

Betrachten wir die drei Vefpertoliumfiguren. Der Entwurf von 1475 (Tafel 18) zeigt einige Geziertheit, zu der die Anregung um diefe Zeit ficherlich eher aus der weiteren Umgebung, denn vom Vater kommt, der fich ja erft 1482 in den Fifchkaftenrittern zu diefem Zugeftändnis an den momentan herrfchenden Zeitgefchmack verfteht. Die beiden feitlichen Figuren, jugendliche Priefter, haben ganz jene gewählte, etwas kokette Haltung, die für den Stil der fiebziger Jahre im allgemeinen fo bezeichnend ift und von der fich das Gebaren der Figuren des älteren Sürlin fo ftark unterfcheidet. Die Köpfe mit langem, zierlichem Lockenhaar und momentan gefpanntem Ausdruck find hoch erhoben, fodaß der fchlanke Hals gut fichtbar wird. Die Hände des einen Priefters find mit etwas gefpreizten Fingern über der Bruft gekreuzt, des anderen Rechte ift beteuernd erhoben, während die Linke, über die der Mantel gefchlagen ift, ein Buch hält. Daß die Füße elegant geftellt find, verfteht fich. In auffallendem Gegenfatze zu diefer Gewähltheit der Haltung fallen die Gewänder großzügig in glatten, tief unterfchnittenen Falten, einfacher noch als jene des älteren Syrlin und ohne eine Spur jener zierlichen Kräufelung, wie man fie in der fpäteren Ulmer Plaftik findet.

Der Hohepriefter in der Mitte, vollbärtig, zeigt den nämlichen fchlichten Gewandftil, verbunden mit ebenfo unmotivierter Bewegung der Glieder: beide Hände find mit gefpreizten Fingern ausgeftreckt.

Es ift für die Kenntnis der Entwickelung Sürlins wichtig, diefe Studien von 1475 mit den noch erhaltenen, heute an der Kanzelbrüftung aufgeftellten Priefterfiguren des Vefpertoliums[1] von 1482 zu vergleichen (Tafel 19).

Nur für die mittlere der drei Figuren, den Hohepriefter, wird der urfprüngliche Entwurf wenigftens zugrunde gelegt. Die Stellung des Körpers ift genau beibehalten, nur freier und ficherer geworden. Der Kopf fitzt nicht mehr fo ftark in den Schultern, wie auf dem Entwurfe und hat einen mächtigen Vollbart erhalten, wie er fich fpäter am Petrus von Bellamont wieder findet. Die urfprünglich weit ausgebreiteten Arme find jetzt ruhig gefenkt; die Rechte hält ein Schriftband, auf das die Linke deutet.

Das fefte, fichere Stehen diefer Figur wiederholt fich in den beiden anderen PriePriestergeftalten. Von der zierlichen Eleganz der Studie ift nichts übrig geblieben. Sürlin hat die Jugendentwürfe völlig aufgegeben und zwei von den urfprünglich beabfichtigten gänzlich verfchiedene Statuen gefchaffen. Als ein neues Motiv findet fich das gewaltfame Herüberziehen der fchweren Mäntel quer über den Körper. In der Geftalt des jungen bärtigen Priefters ift das Problem noch verhältnismäßig einfach gelöft. Das rechte Ende des Mantels wird von der Linken quer über den Körper gezogen, wobei außerordentlich fchwere, runde Hängefalten entftehen. Ueber den leicht gebogenen rechten Unterarm fällt das Spruchband, auf das die Hand noch deutet. Der jugendliche Priefter auf der anderen Seite, mit dem ernften, fchmalen Munde und den großen Augen, die, wie jene des Genoffen, von einer hohen Mütze mit hinaufgeklappter Krämpe befchattet werden, unter der das Lockenhaar hervorquillt, hat beide Mantelenden übereinander gefchlagen, fo daß zwei Diagonalen fich kreuzen und eine fehr unruhige Wirkung eintritt. Bereits hier am Anfange droht die Gefahr, der Sürlin fpäter zuweilen unterliegt. Die Falten haben ein viel zu ftarkes Eigenleben. Zunächft find fie weit mächtiger gebaut als jene der väterlichen Figuren, rund und außerordentlich fchwer, ohne die fchmalen Grate des natürlichen Faltenwurfes. Sodann

[1] Lindenholz. H. 0.86–0.88 m.

aber werden ſie von Anfang an mißbräuchlich verwendet, anſtatt zur Klärung der Körperfunktion zu ihrer Verdeckung. Bewunderung verdient, wie troß dieſer Unklarheit der Eindruck des durchaus feſten Stehens erzielt wird. Hier zeigt ſich, wie Sürlin in den ſieben Jahren ſeit 1475 eine vollſtändige Wandlung durchgemacht hat: das Schönheitsideal des 15. Jahrhunderts iſt endgiltig überwunden. Anſtelle der Bewegtheit herrſcht die volle Ruhe, anſtelle der Gliederung die Maſſe.

IV

DAS GRABMAL DES HANS VON STADION IN OBERSTADION

Den drei Prieſtern des Veſpertoliums von 1482 reiht ſich der Grabſtein des Hans von Stadion in der Kirche zu Oberſtadion[1] aus dem Jahre 1489 (Tafel 20) unmittelbar an. Das Verhältnis zur menſchlichen Figur hat ſich kaum geändert. Dasſelbe etwas langweilige feſte Stehen, das wir ſchon von den Veſpertoliumfiguren kennen, der nämliche gleichgiltige Ausdruck des Geſichtes, das, da der Ritter ſchon 1458 geſtorben iſt, ein Idealbildnis ſein dürfte.

Es handelt ſich um ein aufrecht ſtehendes Wandgrab. Die Sandſteinplatte wird von zwei Löwen getragen. Der Ritter ſteht, mit nur wenig entlaſtet vorgeſeßtem rechtem Bein, kraftvoll auf dem Boden. Der Oberkörper iſt kaum merklich nach rechts gebogen, das Haupt rund und gutmütig, mit hoch geſchwungenen Brauen, großen Augen und ſtarken Falten in den Mundwinkeln; das glatte Haar fällt tief in die Stirn und über die Ohren. Hinter dem Haupt iſt noch, in altertümlicher Weiſe, das Kiſſen der Liegefiguren der Tumben angebracht. Die Rechte hält den Schaft des Turnierkolbens kraftvoll umſchloſſen, die Linke greift zum Schwert. Die übrigbleibende Fläche des Steines iſt mit ganz naturaliſtiſchem Pflanzenornament, dem Wappen des Kronenordens und der mächtigen Helmzier gefüllt. Unten die Wappen des Hans von Stadion und ſeiner beiden Frauen Margareta von Stain und Anna von Kaltental.

V

DIE SKULPTUREN AM BLAUBEURER CHORGESTÜHL UND DREISITZ

Noch die Arbeiten am Blaubeurer Chorgeſtühl von 1493 zeigen Sürlins Kunſt nur wenig fortgeſchritten. Nach dem Verluſte der etwa fünfzig kleinen Heiligengeſtalten in der Bekrönung und der ſieben Figuren der Baldachine, die nach Knauss[2] auf der einen Seite S. Michael, die Madonna, S. Benedictus, auf der andern S. Georg, S. Johannes Bapt. und S. Scholaſtica, in der Mitte über dem Eingang aber Chriſtus als Weltrichter zeigten, bleiben für unſere Unterſuchung die vier Reliefs an den unteren Wänden des Geſtühles zu den Seiten des Eingangs übrig, ſowie die zehn Wangenbüſten, die jeweils an den Zu-

[1] Sandſtein, h. 1.95 m mit den Löwen 2.29 m. – Von Klemm, Ulmer Münſterblätter, 1883, S. 83, ohne zwingenden Grund dem älteren Syrlin zugewieſen.

[2] Gregorius Knauss, F. Weingartensis, Blauburani monasterii descriptio paraenetica, 1638. Zwei gleich lautende Exemplare in der K. Landesbibliothek (Ms. hiſt. 8° Nr. 63) und im K. Haus- und Staatsarchiv in Stuttgart (Kloſter Blaubeuren, Büſchel 16). Im letzten S. 9 ff. Vgl. Anlage 30.

gängen, ſowie in der Nord- und Südecke poſtiert ſind [1]. Die Reliefs halb am Türpfoſten, halb an der Bankwand, und die über den letzteren befindlichen Büſten, ſowie die Büſte in der Südecke des Geſtühls, ſtellen die Stifter des Kloſters dar, die drei übrigen Figuren auf der Süd- und die vier auf der Nordſeite Propheten. Die Reliefs ſind gut erhalten, die Büſten zum Teil außerordentlich ſtark beſchädigt, doch geſchickt ergänzt [2]; die Beurteilung der Abſichten Sürlins iſt hierdurch erheblich erſchwert.

Die Relieffiguren, die durch die altertümliche Tracht der Männer dem hiſtoriſchen Charakter der Dargeſtellten gerecht zu werden ſuchen, ſind höchſt unbedeutende, befangene Leiſtungen, für die Sürlin ſelbſt kaum verantwortlich ſein dürfte. Anſelm und Sigfrid ſtehen zwar feſt auf den Füßen; doch iſt die Bewegung der Hände ſpitz; Walter iſt, im Gegenſatze zu den Fiſchkaſtenrittern, ein vorzügliches Beiſpiel für unſichere Geziertheit der Stellung. Berchtas linkes Mantelende ſchlingt ſich über den rechten Arm, die Falten ſchleifen auf dem Boden; von Verſtändnis des körperlichen Organismus iſt hier noch weniger die Rede als bei den männlichen Geſtalten. Die Köpfe ſind leer, die Haare ſchematiſch gelockt.

Die Büſten ſind zwar beſſer, können ſich aber, ſelbſt wenn die Verweichlichung, die ſie durch die Wiederherſtellung des 19. Jahrhunderts erfahren haben, in Abrechnung gebracht wird, mit den Ulmer oder Weingartener Arbeiten nicht meſſen. Am erfreulichſten ſind die beiden Eckbüſten der Gräfin Adelhaid (Tafel 21) und des Abdias. Jene, fein bewegt, hält das von einem Kopftuche graziös umhüllte Haupt zur Seite geneigt und in den beiden Händen leicht ein Schriftband. Abdias, in ähnlicher Stellung, doch herber; die Eckigkeit des von reichem Lockenhaar umrahmten Geſichtes kann nicht urſprünglich ſein.

1 Eichenholz.

Reliefs	h. 0.74, br. 0.58 m
Stifterbüſten	h. 0.42, br. 0.73 m
Eckbüſten	h. 0.49, br, 0.81 m
Uebrige Büſten	h. 0.37, br. 0.47-0.49 m.

2 Reihenfolge (von Weſten nach Oſten) und Erhaltungszuſtand.

Stifter.

Südſeite.

1 Am Türpfoſten:	Relief des Pfalzgrafen Friedrich († 1162). Gut erhalten.
2 An der Bankwand:	Relief Anſelms III und ſeiner Gattin Berchta (1087). Gut erhalten.
3 Darüber:	Büſte des Grafen Heinrich I (1103). Ergänzt faſt das ganze Geſicht und der Anfang des Spruchbandes mit dem Wort Contulimus.
4 In der Ecke:	Büſte der Gräfin Adelhaid. Ergänzt Teile des Kopftuches, Naſe, Lippen, Kinn, linker Finger.

Nordſeite.

1 Am Türpfoſten:	Relief der Gattin des Pfalzgrafen Friedrich. Gut erhalten.
2 An der Bankwand:	Relief der Grafen Sigfrid und Walter. Gut erhalten.
3 Darunter:	Büſte ihres Vaters Sigiboto, Hut, faſt das ganze Geſicht und die l. Hand, die r. Hand vorn ergänzt.

Propheten.

Südſeite.

1 Hiob:	Naſe, Lippen, Haare vorn, r. oberes Augenlid ergänzt.
2 Joſua:	Naſe, Lippen, Kappe vorn ergänzt.
3 Elias:	Naſe, Wangen, Mund und Bart teilweiſe ergänzt.

Nordſeite.

1 Abdias:	Naſe, Lippen, linker Haarſchopf, Hutrand, Hand ergänzt.
2 Jeſaias:	Naſe, Augen, Mund, Kinnbart ergänzt.
3 Salomo:	Naſe, Mund und Kinn ergänzt.
4 Amos:	Naſe, Lippen, Bart und Hand ergänzt.

Die Härte im Verein mit dem kleinlichen Realismus in der Durchbildung der Einzelheiten genügte, auch die Züge der übrigen Propheten als modern überarbeitet erkennen zu lassen, selbst wenn uns nicht die zerstörten Gesichter teils im Original, teils in Abgüssen in der Sakristei der Klosterkirche erhalten wären[1]. Mehr als die allgemeine Kopfbildung läßt sich aus ihnen nicht ersehen; wir sind daher zur Bestimmung unseres Urteils in der Hauptsache auf die Haltung und Bewegung der Figuren angewiesen.

Rein erfreulich ist die Mannigfaltigkeit der Typen, zumal mit späteren Beispielen verglichen. Auf der Südseite erscheint Hiob (Tafel 21) als älterer Mann mit langem, glattem, strähnigem Haar, runzeligem Gesicht ohne Schnurrbart, doch mit kurzem Vollbart und stark vorstehenden Muskeln. Die Hände sind übereinander gelegt. Ihm folgt Josua, ganz im Gegensatze zu seiner biblischen Bedeutung als lehrender Geistlicher charakterisiert, in Kutte und Barett, mit wohlgenährtem Antlitz, dessen Mundfalten schlaff herabhängen, und demonstrierenden Fingern. Im Gegensatze zu diesen beiden trägt Elias schöne Bartlocken, seine Augenbrauen, an der Nasenwurzel zusammengezogen, sind hoch geschwungen, das Jochbein tritt stark hervor. Um den Kopf ist ein Tuch gelegt. Die Arme in weiten Aermeln, sind gekreuzt.

Diesen drei entsprechen auf der Südseite Jesaias mit ein wenig erhobenem, barettbedecktem Haupte, das ein gut geschnittener Vollbart ziert, in den Händen ein Buch haltend; ferner Salomo, mit bartlosem Greisengesicht, dessen Augen unter zusammengezogenen Augenbrauen energisch blicken, während der Mund fest geschlossen ist; das Haupt wird von einer Art Sendelbinde bedeckt, beide Hände ruhen auf der Brust; endlich Amos mit geneigtem Haupte, sich nachdenklich in den Bart greifend.

Obgleich also eine Wiederholung der Haltung und Bewegung bei den einzelnen Büsten vermieden ist, bleibt der Gesamteindruck dennoch unerfreulich. Diese Propheten sind fast sämtlich marklose, phlegmatische Gesellen. Keine Spur von der mühsam verhaltenen Kraft der Ulmer Gestalten, von dem Feuer der Weingartener Figuren. Mit dem Wechsel der Kopfformen und der Verschiedenheit der Anordnung der Hände scheint der Künstler seine Aufgabe für erschöpfend gelöst erachtet zu haben; das Leben fehlt den Körpern. Was für eine kraftlose Handbewegung bei Josua, wenn wir uns die Geste der Ulmer Phrygia in das Gedächtnis rufen. Und selbst bei Amos (Tafel 22), vielleicht der besten der Blaubeurer Arbeiten, welch ein müdes, ausdrucksloses Greifen, verglichen mit der gleichen Gebärde bei dem Ulmer Cicero. Die einzigen Werke, die einen etwas größeren Stil verraten, sind Adelhaid und Abdias; man möchte glauben, daß es die einzigen sind, die Sürlin selbst ausführte.

Von den 18 Statuetten des drei Jahre später vollendeten Levitenstuhles, dessen Aufsatz die Wurzel Jesse mit der Gestalt der Madonna in der Bekrönung darstellte, haben sich nur zwei Figuren erhalten, Jesse selbst, in Schlaf versunken sitzend, und der stehende Prophet Zadock[2]. Jesse (Tafel 23) stützt das große, bärtige, barettbedeckte Haupt in die rechte Hand; das linke Bein ist zurückgesetzt, das rechte kraftlos vornübergesunken; die linke Hand greift in den Gewandsaum. Aus der Brust wächst die Wurzel hervor. Zadock (Tafel 23) steht sicher und ruhig auf dem linken Beine, während das rechte entlastet zurückgesetzt ist. Der unbärtige Kopf ist ein wenig erhoben. Kleine Augen mit herabgesenkten Lidern, ein wenig geöffnet, nicht schmale Lippen, und ein leichtes Doppelkinn mit Grübchen geben, im Verein mit der Haltung des von einer Kappe bedeckten Hauptes und der Gebärde

1 Im Original Graf Heinrich, in Gipsabguß alle Büsten, ausgenommen Elias und Amos.

2 Jesse, Relief h. 0.58 m. Schuh fälschlich rund ergänzt. Zadock, Rundfigur h. 0.70 m.

8

Gewänder ſind nicht mehr leere Draperieen, ſondern Ausdrucksfaktoren, nicht allein für die Bewegung, ſondern auch für die Form ſelbſt. Dies iſt das neue: mag auch die Bewegung noch zuweilen, wie bei den Fiſchkaſtenrittern, dem Kanon einer abſtrakten, gekünſtelten Schönheit folgen, der Körper ſelbſt lebt.

Syrlins Art, zu charakteriſieren, hält ſich ſtets an die Natur, verliert ſich jedoch niemals in Einzelheiten. Seine Darſtellungsweiſe iſt knapp, aber erſchöpfend. Die Freude am Spieleriſchen und Bizarren der Einzelform fehlt ihm. Daher findet man z. B. an ſeinen Gewändern nirgends eine überflüſſige Falte. Ein hoher Ernſt eignet allen ſeinen Schöpfungen.

Ueberblicken wir ſie noch einmal im ganzen, ſo befeſtigt ſich der Eindruck, daß ſich in der Entwickelung des Künſtlers im weſentlichen nur zwei Stadien unterſcheiden laſſen. Die Jugendzeit von der Arbeit am Betpult (1458) bis zur Fertigſtellung des Dreiſitzes, gekennzeichnet durch das noch nicht völlig erfolgreiche Ringen um die Form, und die Zeit der Reife, in deren Beginn nach unſerer Vermutung die Arbeit für den Tiefenbronner Hochaltar fiele, während das Chorgeſtühl, der Ulmer Altar, das Leuchterweib, der Rottweiler Johannes und das Grabmal in Wiblingen folgten, die Fiſchkaſtenritter aber den Beſchluß bildeten. Mögen die Figuren für das Ulmer Münſter immerhin den Höhepunkt in Syrlins Schaffen bedeuten, einen Verfall ſeiner Kraft bezeugen die Fiſchkaſtenfiguren nicht, ſondern lediglich das Eine, daß das Liniengefühl der letzten Jahrhunderte ſelbſt in einem feſt im Boden der Wirklichkeit wurzelnden Künſtler noch einmal durchbrechen kann, wenn die architektoniſche Situation dieſes Opfer der Anpaſſung erheiſcht.

X

SYRLIN FALSCHLICH ZUGESCHRIEBENE WERKE

Die Zahl der dem älteren Syrlin zugeſchriebenen Werke iſt ſehr groß; die Nennung ſeines Namens in Verbindung mit einer Skulptur bedeutete lange Zeit nichts anderes als die Herkunftsangabe ulmiſch, ſelbſt oberſchwäbiſch. Es iſt nicht die Aufgabe dieſes Buches, die Menge der unbegründeten Zuſchreibungen zu widerlegen. Nur zu zwei Schöpfungen, deren Qualität hinter jener der beſten Arbeiten Syrlins nicht zurückbleibt, iſt eine Stellungnahme notwendig, zu den Büſten des Weingartner Chorgeſtühles im Münchener Nationalmuſeum und dem Ravensburger S. Georg in der Frankfurter ſtädtiſchen Sammlung.

Ravensburg, eine der größten oberſchwäbichen Reichsſtädte und im 15. Jahrhundert in hoher Blüte, verfügt, gleich Ulm, zweifellos über eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Bildſchnitzern. Lediglich der Mangel an wiſſenſchaftlicher Forſchung iſt daran ſchuld, daß wir heute nur zwei von ihnen einigermaßen ſicher kennen. Der eine iſt Jakob Ruß[1], der in den achtziger und erſten neunziger Jahren im Dienſte des Biſchofs Ortlieb von Chur zunächſt deſſen Epitaph und 1492 den Hochaltar für den Dom zu Chur vollendet und 1492–1494 die figurenreiche Täferung der Ueberlinger Ratsſtube fertigt. Er ſcheint indes nicht in Ravensburg gebürtig zu ſein; denn 1482 wohnt er noch ſteuerfrei im Pfarrhof; erſt 1484 wird er Bürger und bleibt es wohl fortan, da er 1497 4 Schilling 6 Pfennig

[1] Vgl. Busl, Der Bildhauer Jakob Ruß von Ravensburg, Archiv für chriſtliche Kunſt 1888, S. 77 ff., 96.

Steuer bezahlt[1]. Der andere uns bekannte Künſtler iſt Friedrich Schramm[2], deſſen Inſchrift im Verein mit der des Malers Chriſtoph Keltenofer und der Zahl 1480 ſich auf dem Hochaltar der Ravensburger Pfarrkirche befunden haben ſoll, aus dem die Madonna angeblich in die Sammlung Hirſcher und von dort in das Kaiſer Friedrich Muſeum in Berlin gelangte[3]. Dieſer Friedrich Schramm iſt vielleicht identiſch mit einem M. Fridrich Bildhauer, der 1505 und 1506, ſowie nochmals 1515 in den Ravensburger Steuerbüchern erſcheint.

Obwohl nun die Statue des Heiligen Georg[4] in Frankfurt (Tafel 17), die aus der Leproſenkapelle am Pfannenſtiel bei Ravensburg ſtammt, weder mit der dem Friedrich Schramm zugeſchriebenen Berliner Madonna, noch mit den von Jakob Ruß gefertigten Figuren des Hochaltares von Chur und der Ueberlinger Ratsſtube irgendwie verwandt ſcheint, ſo beſteht dennoch kein zwingender Grund zu der Annahme, die Stadt Ravensburg habe den Auftrag zu dieſem bedeutenden Werke einem auswärtigen Künſtler übertragen müſſen; erſt wäre der Beweis zu liefern, daß es in Ravensburg keine Kräfte gab, die dieſer Aufgabe ſich gewachſen zeigten.

Feſt und ſicher ſteht der Heilige auf dem überwundenen Drachen. Der rechte Fuß iſt ein wenig vorgeſetzt, doch nicht ſo ſtark, daß der Eindruck des Gehens erweckt wird. Der Oberkörper iſt in freier Haltung ein wenig vorgebeugt, das von langen Locken umwallte, barettbedeckte Haupt zugleich noch ein wenig zur Seite. Ueber den Rücken fällt in großen, ſtarken Vertikalfalten ein kurzer Schultermantel. Das Antlitz iſt breit und kräftig, faſt derb. Die Brauen ſind in individueller Weiſe hoch geſchwungen; die Augen ſitzen ziemlich flach; die Naſe iſt dick; die fleiſchigen Wangen heben ſich ſtark markiert von der Mundpartie mit unſchönen Lippen ab. Ein kurzer Bart umrahmt das Kinn.

Ueber die bis in die Durchführung der kleinen Einzelheiten hinein vorzügliche Qualität der Figur kann kein Zweifel ſein. Was ihr fehlt, iſt nur der Adel Syrlins. Wie verſchieden iſt ihr Selbſtbewußtſein von der feinen Vornehmheit des Ulmer Künſtlers. Zu dem Ravensburger verhält ſich Syrlin der Aeltere wie die Knoſpe zur Blüte. Dieſer Grad von Natürlichkeit bleibt ſeiner Kunſt noch fremd. Das feſte Stehen des heiligen Georg iſt nicht vor dem Beginne der neunziger Jahre möglich. Wir werden die nächſten Verwandten des S. Georg in des jüngeren Sürlin ſchönſten Statuen des Ochſenhauſener und Bingener Altares wieder finden.

Fällt es immerhin nicht leicht anzunehmen, daß Ravensburg ſeine größten Arbeiten Fremden übertragen habe, ſo iſt gegenüber Weingarten, der größten Abtei Oberſchwabens, ein derartiges Bedenken nicht gerechtfertigt. Keinesfalls kann Weingarten aus eigener Kraft alle Künſtler und Handwerker ſtellen, die der durch einen 1477 ausgebrochenen Brand

1 Zum letztenmal iſt er 1522, und zwar in Bern nachweisbar. Am 5. Dezember 1522 wird Jacob Rueß und Heini Seewagen Tiſchmachern ze machen verdingt das geſtül in S. Vincenzen chor ein zwyfacher Stand um 50 Pfund. Als Geſell des alten Ruß erſcheint hier Peter Flettner. Vgl. Haupt, Flettners Herkommen und Jugendarbeit, Jahrbuch der Preußiſchen Kunſtſammlungen 1905, S. 157.

2 Vgl. Busl, Der Bildhauer Friedrich Schramm, Archiv für chriſtliche Kunſt 1889, S. 57 ff.

3 Vgl. Voege, Die deutſchen Bildwerke des Kaiſer Friedrich Muſeums, 1910, S. 47 Nr. 97.

4 h. 1.95, br. 0.62 m. Eichenholz. Rund geſchnitzt. Unbemalt. Neuere Ergänzungen: An der linken Hals- und Bruſtſeite ein Stück der Rüſtung, Teile der rechten Hand (?), Kopf und Schweifende des Drachens, Speer; Rückſeite des Mantels ausgeſpänt. Literatur: Beck, Schwäbiſche Kunſtſammlungen, Schwäbiſches Archiv 1908, S. 8; Swarzenski, Münchener Jahrbuch der bild. Kunſt 1908 II, S. 22 ff.; Swarzenski, Heſſenkunſt 1910, S. 1 ff.

bedeutend wirkt nun, neben einem ſolchen Haupte, der geneigte Kopf des Ochſenhäuſer Paulus mit der Stirnlocke und dem geteilten Barte, neben der kampfbereiten Fauſt die elegante Hand mit den zierlich geſpreizten Fingern! In der Tat, der Ochſenhäuſer Altar mag immerhin die eigenhändige Bezeichnung Sürlins getragen haben, – die drei uns erhaltenen Figuren können nur von einem ſchwachen Werkſtattgenoſſen ausgeführt ſein, der für Petrus und Paulus die noch in der Werkſtatt ſtehenden für Bingen beſtimmten Figuren als Vorlagen benützte, die Madonna aber, ſo gut es anging, aus eigener Kraft hinzufügte. Damit iſt zugleich die Entſtehungszeit des Bingener Altares beſtimmt: er mag vor 1496 begonnen, kann aber früheſtens in dieſem Jahre vollendet worden ſein [1].

Faſt ſcheuen wir uns, die Vermutung auszuſprechen, Sürlin, dieſer mit Aufträgen überhäufte, im übrigen durch kein Werk von gleich hervorragender Qualität legitimierte Künſtler, habe die beiden Bingener Statuen geſchaffen. Solange indes auch keinem ſeiner Schüler, Arbeiten von einer ähnlichen Größe der Auffaſſung zugewieſen werden können, müſſen wir doch wohl ihn ſelbſt für dieſe und die drei anderen Bildwerke des Bingener Altares verantwortlich machen.

Welch ein bedeutender Unterſchied zwiſchen der Madonna von Ochſenhauſen und ihrer Schweſter in Bingen (Tafel 24)! Dort Unſicherheit und Verwirrung. Hier dieſelbe Ruhe, die uns bereits von den Heiligen Petrus und Paulus her bekannt iſt. Trotzdem ein ſchwerer Mantel über beide Schultern fällt und von der Rechten, die zugleich das Kind hält, quer über den Körper gezogen wird, – wie klar iſt dennoch die Stellung zum Ausdruck gebracht! Das Standbein iſt links, der rechte Fuß ein wenig vorgeſetzt, ſo, daß man trotz der Schwere der Gewänder dennoch deutlich der Bewegung des Körpers folgen kann. Die Stellung der Madonna und die Haltung des Kindes an der linken Körperſeite bedingen mit Notwendigkeit eine Einbiegung der rechten Hüfte. Von einem unſicheren oder gezierten Stehen iſt indes keine Rede mehr. Die Hüftbiegung hat ihre frühere Bedeutung verloren. Wie zur Beſtätigung der Ruhe des ganzen iſt das ovale Haupt, von reichen Haarſträhnen umfloſſen, leicht geneigt; die Augenlider ſind geſenkt; der feine Mund lächelt, und im Kinn wird ein Grübchen ſichtbar.

Magdalena, die in der Rechten die Salbbüchſe trägt, während die Linke den Deckel ergreift (Tafel 27), zeigt eine ähnliche Auffaſſung. Die Haltung iſt noch einfacher und größer als bei der Madonna. Der linke Fuß iſt entlaſtet ein wenig zur Seite geſtellt. Das hoch gegürtete Gewand fällt ruhig, während das linke Mantelende in ſchweren, großen Falten von der Rechten mit dem Salbgefäß über den Körper gezogen wird. Das Haar, das in zierlichen Locken über beide Schultern rieſelt, bedeckt eine kleine Haube.

Johannes (Tafel 27) endlich, im härenen, durch einen Strick gegürteten Gewand und einem über die Schulter fallenden Mantel, deſſen eines Ende über den rechten Arm geſchlungen iſt, ſteht mit nackten Beinen; der rechte Fuß iſt entlaſtet vorgeſetzt. Die Rechte deutet, noch ein wenig ſpitz, auf das Lamm in der Linken, auf welches auch das bärtige, lockenumrahmte, faltige Antlitz niederblickt. Dieſe Figur iſt etwas geringer als die anderen. Die Faltenbehandlung zeigt einen Hang zum Ornamentalen, den wir an den übrigen Statuen nicht bemerken.

[1] 1448 war Bingen an Kloſter Zwiefalten gekommen, das zumal unter der Regierung der Aebte Georg II (1474 – 1514) und Sebaſtian (1514 – 1538) fortgeſetzt gute Beziehungen zu Ulmer Künſtlern unterhielt.

VII

DREISITZ UND CHORGESTÜHL IN ENNETACH

Unerwartet, faſt unerklärlich ſtehen die Bingener Statuen in ihrer reifen Schönheit vor uns. Das ſichere Auftreten der drei Figuren des Ulmer Veſpertoliums läßt einen Künſtler erkennen, der den ſeiner harrenden Aufgaben gewachſen zu ſein ſcheint, wenn es ihm auch fürs erſte noch an genauer Beobachtungsfähigkeit und ſicherem Können gebricht. Der Grabſtein des Hans von Stadion und die Blaubeurer Chorgeſtühlbüſten bekunden ſodann ein Stehenbleiben der Entwicklung. Sürlin hält nicht, was ſeine Anfänge verſprochen haben. Und nun plötzlich der kühne Aufſchwung, dem ein ebenſo ſchneller Niedergang folgt. Einſam ſtehen die Bingener Statuen. Schon die beiden Kopieen im Ochſenhäuſer Altar zeigen, wie nachläſſig zum mindeſten der Werkſtattbetrieb beaufſichtigt wird. Die Madonna von Ochſenhauſen iſt faſt unbegreiflich in dieſer Entwickelung. Wir haben angenommen, Sürlin perſönlich ſei für dieſes Werk, das ſich unter die übrigen Schöpfungen der Zeit um 1496 ſo ſchwer einreihen läßt, nicht verantwortlich, trotzdem ſein Name am Altare ſtand. Indes, hierdurch wird auch nur das Jähe des Abfalles gemildert, der Abfall ſelbſt nicht erklärt. Vielleicht können über die unmittelbare Weiterentwickelung die Reſte eines für Ennetach geſchaffenen Altares Aufſchluß geben. Wir werden dieſe Frage ſpäter prüfen müſſen. Fürs erſte haben wir uns zu überzeugen vermocht, daß bereits die Figuren des Blaubeurer Dreiſitzes aus dem gleichen Jahre ſich mit den Bingener Statuen durchaus nicht vergleichen laſſen. Was ſpäter folgt, die Figuren am Ennetacher Levitenſtuhl, die Büſten des Ennetacher und des Geislinger Geſtühls beſtätigen den Niedergang, dem erſt in den letzten Arbeiten, den Zwiefaltener Altären wieder ein Aufſchwung folgt.

Der Levitenſtuhl in Ennetach [1], 1506, eine vereinfachende Wiederholung des Blaubeurer Dreiſitzes, zeigt drei in Niſchen eingelaſſene Stühle, von Gewölblein abgeſchloſſen und von drei ſchlanken Wimpergen zwiſchen Fialen überragt. Im mittleren Wimperg eine kleine Madonnenſtatue (Tafel 23), die noch zu den beſten Arbeiten Sürlins gehört. Das Standbein iſt links, das rechte Bein vorgeſetzt. Das Kind ſitzt auf dem rechten Arm, während der linke das andere Ende des Mantels über den Körper zieht, der im übrigen in großen, ſchwungvollen Falten von den Schultern zum Boden fällt.

Von weſentlich geringerer Qualität ſind ſchon die knappen Hermen auf den Pultwangen des Ennetacher Chorgeſtühls. Dieſes, laut Inſchrift 1509 vollendet [2], zeigt an beiden Langwänden je eine Stuhlreihe, von Gewölblein mit Wimpergen bedeckt, in der Mitte durch einen Gang unterbrochen. Auf den Pulten ſtehen, jeweils nach außen hin und gegen den Mittelgang gewendet, auf beiden Seiten vier rund gearbeitete Kopfbüſten ohne Inſchrift, gleich wie in Geislingen wohl Prophetenköpfe darſtellend [3]. Allen acht Hermen gemeinſam iſt eine außerordentlich großzügige Art der Formgebung. Sie ſind erſichtlich auf Fernwirkung geſchaffen, einige mit ſicherem Formgefühl einheitlich geſehen und durchgebildet, die Mehrzahl allerdings ängſtliche Verſuche eines Holzſchnitzers, der unfähig iſt, die einzelnen Teile eines Kopfes zu einem organiſchen Ganzen zu verſchmelzen.

1 Eichenholz, H. 3.50, B. 2.27, T. 0.47 m. – 1885 reſtauriert, wobei die Leuchterengel in den äußeren Wimpergen hinzugefügt wurden.

2 Eichenholz, L. 6.26 bezw. 6.97 m, H. etwa 3.20 m, T. 1.30 m.

3 Eichenholz, H. und B. 0.23 – 0.26 m.

Des Meiſters würdig ſind nur die beiden dem Mittelgange zugewendeten bartloſen Jünglingsköpfe der Nord- und Südſeitenreihe. Dort ein hoch erhobenes Haupt (Tafel 29), deſſen von einer Mütze bedecktes Haar glatt über die Ohren fällt. Die Stirne iſt gerunzelt und an der Naſenwurzel leicht eingeſenkt, die Naſe lang und gerade. Die großen Augen in tiefen Höhlen blicken ſtreng, von der Naſe ziehen ſtarke Falten zum Kinne, und auch die Mundwinkel ſind herabgezogen. Der entſprechende Kopf der Südſeite liebenswürdiger, friſcher, mit wenig hervorſtehendem Jochbein, vollen Wangen, gleichfalls großen, nachdenklich ſchauenden Augen und Lockenhaar; die glatte Mütze iſt tief in die Stirn gezogen.

Alle anderen Köpfe ſind unſicher modelliert und teilweiſe äußerſt derb. Der glatzköpfige Alte (Tafel 29) auf der Südſeite, gegen den Hochaltar gewendet, erinnert entfernt an den Ptolemäus vom Ulmer Geſtühl. Doch wie ſehr fehlt hier das ſichere Charakteriſierungsvermögen des älteren Syrlin. Die hohe glatte Stirn, die großen Augen und der gut geſchnittene Mund genügen allenfalls; den Wangen aber fehlt jegliche Beſtimmtheit der Modellierung, noch mehr dem freien Hals, deſſen wichtigſte Glieder nicht zu erkennen ſind, während ihn ein Geflecht von Adern willkürlich überzieht. Die beiden noch übrigen Köpfe der Südſeite ſind bärtig, im übrigen aber dem Ptolemäus verwandt. Die Durchführung der Wangenpartie iſt noch mangelhafter, die Bildung der Haare und ſonſtigen Einzelheiten derb und oberflächlich. Nicht beſſer ſind auch die beiden bärtigen Alten der Nordſeite, während der dem Langhauſe zugewendete lockige Jünglingskopf daſelbſt zwar gleichfalls mangelhaft modelliert, doch wenigſtens lebhaft im Ausdrucke iſt.

VIII

DIE ARBEITEN IN GEISLINGEN

Und wieder eine Kluft trennt die Arbeiten in Geislingen von den Ennetacher Köpfen. Einige der Hermen in Ennetach ſind qualitativ minder wert als die geringſten der Geislinger Büſten. Aber die Auffaſſung iſt dort größer, iſt noch ſtatuariſch. Drei Jahre ſpäter, in Geislingen, ſehen wir jene Wandlung in der Anſchauung eintreten, jene Freude am Genrehaften erwachen, die bald der Plaſtik zum Verderben gereichen ſoll.

Der architektoniſche Aufbau des Geſtühles und Dreiſitzes folgt dem üblichen Schema und hält in bezug auf Reichtum der Gliederung und Ornamentik die Mitte zwiſchen den Blaubeurer und den Ennetacher Arbeiten inne. Das Geſtühl iſt zweireihig und wird durch zwei Zugänge unterbrochen. Da nur die obere Reihe mit Pulten verſehen iſt und, wie in Ennetach, jeder Pultabſchluß von einer Büſte bekrönt wird, ergibt ſich, daß auf jeder Seite ſechs Büſten aufgeſtellt ſind [1]. Sie ſind durch Schrifttafeln in den Pultwänden als Propheten bezeichnet; und zwar folgen ſich von Oſt nach Weſt auf der Nordſeite Ezechiel, Baruch, Jeremias, Micheas, Oſeas, Zacharias, auf der Südſeite eine unbezeichnete Figur, die, nach Analogie der Ulmer Büſte, als Selbſtbildnis gilt, ſodann Malachias, Jonas, Salomo, David, Jeſaias.

[1] Eichenholz. B. 0.40, H. 0.34–0.36 m. Die Büſten ſind zwar reſtauriert; doch iſt die Erhaltung weſentlich beſſer als in Blaubeuren; nur die Köpfe des David und Oſeas ſind zur Hälfte modern. Die Figuren in den Baldachinen ſind neu.

Die Ausführung iſt im ganzen ſorgfältiger als in Ennetach, das Charakteriſierungs- vermögen noch geringer. Die Schläfrigkeit der Blaubeurer Figuren hat hier einem ſpiele- riſchen Weſen Platz gemacht. Die Hände, die einerſeits in Blaubeuren unauffällig und meiſt neutral waren, deren Fehlen andererſeits in Ennetach die Geſchloſſenheit des Ein- druckes bedeutend erhöhte, wirken in Geislingen geradezu ſtörend. Sie ſind entweder mit großem Aufwand ineinander gelegt, oder ſie weiſen in ein Buch oder dienen zum Stützen des Hauptes. Die Köpfe ſind faſt ſämtlich von ſchwächlicher Haltung und Bildung und ausdruckslos. Die Kraft des Künſtlers ſcheint im Erlöſchen begriffen; mit Mühe ſucht er den Mangel an innerem Leben durch Häufung belangloſer Einzelheiten, karikaturhafte Züge in den Köpfen, Mehrung der Gewandfalten, Verwendung der zeitgenöſſiſchen Modetracht zu verbergen. Am erträglichſten ſind außer dem ſogenannten Selbſtbildnis, das einen bart- loſen Mann von dem Typus des zuerſt unter den Ennetacher Hermen beſprochenen zeigt, welcher mit der Rechten auf ſich hindeutet, etwa Salomo, mit läſſig vorgeſchobener Unter- lippe finſter blickend und den Kopf in die Hand ſtützend (Tafel 30), Zacharias mit ernſtem, bartloſem Geſicht, und Oſeas, der auf ein Buch weiſt. Ezechiel ein lockiger Jünglingskopf und Jonas, mit langem, in der Mitte geteiltem Bart, wiederholen ſchon in Ennetach vor- kommende Typen. Die Art der meiſten übrigen Figuren bezeichnet am beſten Baruch (Tafel 30). Sein Kopf fällt, wie üblich, zur Seite. Das Haar iſt von einer reichen Mütze bedeckt, der Bart in Locken gedreht. Die breite Unterlippe iſt wiederum vorgeſchoben. Der Blick folgt nicht der Richtung des Kopfes. Die Unterärmel ſind reich verſchnürt und durchbrochen. Für die Gedankenloſigkeit bei der Herſtellung iſt das Spielen der Finger in den zuſammengelegten Händen beſonders bezeichnend.

IX

DIE ZWIEFALTENER ALTÄRE

Daß ſelbſt die ſignierten Werke Sürlins durchaus nicht ſämtlich eigenhändige Arbeiten des Meiſters ſind, haben wir wiederholt feſtzuſtellen Gelegenheit gehabt. Indes traten aus der Werkſtatt bisher keine faßbaren Perſönlichkeiten hervor. Sürlin hatte nicht nur die Oberleitung, ſondern meiſt wohl auch den größten Anteil an der Ausführung. In den letzten großen Auftrag aber, der ihm zuteil wird, muß er ſich mit einem anderen teilen. Chriſtoph Langeiſen von Ulm fertigt zuſammen mit ihm die ſieben Altäre für die Kloſter- kirche in Zwiefalten. Es iſt wohl ein Schüler und ſelbſtändig gewordener ehemaliger Werk- ſtattgenoſſe, mit dem der alternde Meiſter in einer Zeit, da zahlreiche große Werkſtätten neben der ſeinigen in Ulm aufkommen, zuſammen arbeitet.

Sürlins Schöpfungen gewinnen ſehr neben den derben Handwerkserzeugniſſen ſeines Genoſſen. Es genügt ein Blick zu der Erkenntnis, daß von den allein erhalten geblie- benen Schreinreliefs, die ſich heute im Muſeum vaterländiſcher Altertümer in Stuttgart befinden, Langeiſen die Mehrzahl, nämlich fünf gefertigt hat. Dies ſind die Gefangen- nehmung, Chriſtus vor Pilatus, Geißelung, Kreuztragung und Kreuzigung [1].

1 Lindenholz, Faſſung des 18. Jahrhunderts. Gefangennahme H. 1.52, B. 1.18 m; Chriſtus vor Pilatus H. 1.65, B. 1.19 m; Geißelung H. 1.40, B. 1.20 m; Kreuztragung H. 1.74, B. 1.48 m; Kreuzigung H. 1.95, B. 1.10 m.

Sürlin selbst beschränkt sich auf die Ausführung der Kreuzabnahme (Tafel 31) und der Grablegung (Tafel 32)[1]. Man muß nicht erst Langeisens Unfähigkeit, Gruppen zu gliedern und zur Bildwirkung zu ordnen, seine Verständnislosigkeit für die Anforderungen des Raumes, seinen unkünstlerischen Realismus, der sich mit der Wiedergabe reicher Gewandeinzelheiten begnügt und dem funktionellen Leben des Körpers ahnungslos gegenüber steht, – man muß nicht erst diese Verfallkunst betrachtet haben, um den richtigen Maßstab für die beiden Gruppen Sürlins zu gewinnen. Es sind ebenso wohl temperierte wie ponderierte Arbeiten, voll edlen Gleichgewichtes nicht nur der Formen, sondern auch des seelischen Ausdruckes. In beiden Fällen gut geschlossene Gruppen, entsprechend der Funktion der Vorgänge bei der Kreuzabnahme mit sichtlicher Betonung der Diagonalen, bei der Grablegung mehr nach der Horizontalen geordnet. In beiden Fällen schließen sich um den Leichnam Christi in zwei Reihen sieben Personen mit jener etwas phlegmatischen Leidenschaftslosigkeit, die uns als ein sicheres Kennzeichen des Sürlinischen Stiles vertraut ist. Die Kopfbildung zeigt Züge, die uns von früher her bekannt sind. Magdalena z. B. kann die nahe Verwandtschaft mit der Schwester in Bingen nicht verleugnen: der gleiche Gesichtsschnitt mit der hohen Stirn, dem wenig unterschnittenen Haaransatz, den flachliegenden Augen und dem weichen Kinn. Die Einzelheiten allerdings, Haar und Gewandfalten beginnen üppiger und willkürlicher zu werden. Die Zeit eines streng organischen Gewandstiles ist längst vorüber. Neben seinen Zeitgenossen erscheint Sürlin immerhin auch hier noch maßvoll und edel. An das derbe, bäuerische Wesen, das den Werken selbst der Besten seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts eignet, hat er sich nicht mehr gewöhnen können.

X

SÜRLINS DES JÜNGEREN KÜNSTLERISCHE ENTWICKELUNG ZUSCHREIBUNGEN

Im Gegensatze zu der einheitlichen, geschlossenen Persönlichkeit des Vaters ist das Wesen des jüngeren Sürlin unbestimmt und unzuverlässig. Einer großen Begabung gereicht die Leichtigkeit, mit der sich ihr alle Türen öffnen, zum Verhängnis. Das Vertrauen, das der Vater sich mühsam erringen mußte, wird unbedenklich dem Sohne entgegengebracht, der es – nicht nur für unsere modernen Ansprüche an künstlerische Qualitätsarbeit – zuweilen mißbraucht. Es wäre falsch zu glauben, die Künstler jener Zeit hätten in ihren Werkstätten schlicht und recht und ohne Selbstkritik vor sich hin gearbeitet. Schuf auch nicht jeder so bewußt, wie etwa Dürer, – daß Ehrlichkeit des Handwerks und Biederkeit der Gesinnung allein nicht den künstlerischen Wert ausmache, darüber war sich doch wohl die Mehrzahl klar. Was Sürlin zu leisten imstande war, wenn er sich Mühe gab, zeigt der Bingener Altar, das einzige Werk, das er für einen zweifellos kunstverständigen Gönner ausführte, dessen dauernde Gewogenheit er sich zu erhalten streben mußte. Nichts ist charakteristischer für seine Skrupellosigkeit in künstlerischer Hinsicht, als daß er zwei der Bingener Figuren gleichzeitig durch einen Werkstattgenossen für Ochsenhausen wiederholen

[1] Lindenholz, Fassung des 18. Jahrhunderts. Kreuzabnahme H. 1.72, B. 1.12 m; Grablegung H. 1.72, B. 1.12 m. An den Gewandsäumen zusammenhanglose Buchstaben.

läßt. An ſich kann gegen dieſes Verfahren in einer Zeit, welche die Benützung ſogar fremden geiſtigen Gutes unbedenklich geſtattet – man denke an die zahlloſen Entlehnungen aus Stichen Schongauers und Dürers, an die ſeltſamen Wechſelbeziehungen zwiſchen Holbein und Israhel van Meckenem [1] – kein Einwand erhoben werden. Indes, welcher Künſtler, der ſeine Aufgabe ernſt nahm, hätte ſich je mit Wiederholungen begnügt, da doch jeder Auftrag zur Löſung neuer Probleme lockt!

Es iſt für Sürlins Entwickelung ſchädlich, daß er in einen umfangreichen, fertig ausgebildeten Werkſtattbetrieb hinein verſetzt wird. Der Vater ſucht, wie wir geſehen haben, ſeinen Blick auf das Große zu richten, indem er ihn mit architektoniſchen Aufgaben beſchäftigt. Ihre Löſung kann nicht recht befriedigen. Der Hang zum Willkürlichen, Spieleriſchen iſt zunächſt noch zu ſtark.

Dann überraſchen allerdings die erſten, wohl unter der Aufſicht des Vaters gefertigten Figuren durch ihre Sicherheit. Das Leben einer neuen Zeit kündigt ſich an. Die abſtrakte Zierlichkeit des fünfzehnten Jahrhunderts hört auf. Die Funktionen werden natürlicher. Man ſteht feſt auf den Füßen, vermag anzugreifen, wenn es not tut.

Der Ritter Hans von Stadion und die Blaubeurer Büſten zeigen dieſe der vorhergegangenen Zeit ſo fremde Selbſtverſtändlichkeit des Lebens, gepaart allerdings mit einer Nachläſſigkeit der Haltung, die für die weitere Entwickelung des Künſtlers Schlimmes befürchten läßt. Es fehlt ihnen die Wärme, der Stempel der Perſönlichkeit. Man weiß nicht, welchen Anteil Sürlin, welchen die Werkſtatt an dieſen Arbeiten hat.

Die beiden erhaltenen Figuren des Blaubeurer Levitenſtuhles von 1496 gehören noch in die Gruppe dieſer ſchwungloſen Arbeiten, wenngleich eine größere Auffaſſung und das Wachſen des Gefühles für das Organiſche unverkennbar ſind. Zugleich aber tritt nun jene bedeutende Wandlung ein, der wir die ſchönſten Arbeiten Sürlins, Werke von untadeligem Adel und wahrhaft monumentaler Größe, verdanken. Wir haben geſehen, daß die Bingener Skulpturen die einzigen Schöpfungen dieſer Art bleiben. Schon in den Ochſenhauſener Statuen macht ſich ein Niedergang bemerkbar, und auch in Zwiefalten wird die einmal verlaſſene Höhe nicht wieder erreicht.

Nahe verwandt mit den Bingener Figuren ſind die beiden ſchlichten, ausdrucksvollen Holzſtatuen der Mater doloroſa und des Johannes [2], die Multſchers Schmerzensmann am

[1] Vgl. Baum, Rezenſion von Glaſers Hans Holbein d. Ae., Monatshefte für Kunſtwiſſenſchaft, III, 1910, S. 33 f.

[2] Ueberſicht über die 21 Holzſtatuen am Weſtportal des Ulmer Münſters, nebſt Angabe ihrer Höhe.

Nördliches Gewände			Mittelpfeiler				Südliches Gewände	
Prophet 0.84	Prophet 0.85 (Tafel 48)						Prophet 0.90 (Tafel 48)	Prophet 0.84
Ambroſius 1.54 (Tafel 49)	Gregor (?) 1.55		Antonius 1.15	Anna ſelbdritt 1.46 (Tafel 49)	Helena 1.16		Hieronymus 1.38	Auguſtinus 1.53
		Johannes Ev. 1.17				Matthäus 1.12		
Georg 1.51 (Tafel 49)	Johannes Bapt. 1.52		Mater dol. 1.27	(Multſcher Schmerzensmann, Stein 1.68)	Johannes Ev. 1.28		Laurentius 1.48	Stephanus 1.47
		Marcus 1.27				Lucas 1.25		

Von dieſen Statuen, die im Bilderſturme beſeitigten Altarſchreinen entnommen ſein dürften, ſcheinen zuſammenzugehören: 1. die Mater doloroſa und Johannes, zu den Seiten des Schmerzensmannes, 2. die vier Evangeliſten, 3. Georg und Johannes Bapt., 4. die vier Kirchenväter, nebſt Laurentius und Stephanus, vielleicht auch den drei oberen Figuren des Mittelpfeilers, 5. die vier Propheten. Die urſprünglich farbige Faſſung hat nur der Johannes Ev. neben dem Schmerzensmanne bewahrt, grünes Gewand und roten Mantel.

9

Mittelpfeiler des Münſterhauptportales umgeben. Auch die beiden in der unteren Reihe des nördlichen Türgewändes ſtehenden Figuren der Heiligen Georg [1] (Tafel 49) und Johannes Bapt. gehören hierher. An den vier Evangeliſten, innen an den beiden Torgewänden, zeigt ſich bereits das Streben, die Falten gratiger und reicher zu geſtalten. In bezug auf gute Ponderation indes gehören zumal die beiden unteren Figuren, Marcus und Lucas, zum beſten, was die Ulmer Plaſtik hervorgebracht hat. Abgeſehen von den vier hoch aufgeſtellten Prophetengeſtalten (Tafel 48) verleugnet überhaupt keine der Holzſtatuen des Weſtportales völlig den Zuſammenhang mit der Art Sürlins. Am weiteſten in der Auflöſung der Sürliniſchen Klarheit gehen vielleicht die vier Kirchenväter und die Anna ſelbdritt, deren Gewandbehandlung ſich ſchon ſtark dem Stile der letzten Epoche der Ulmer Plaſtik nähert, wie wir ihn in den Figuren des Adelberger Altares finden werden.

Von der gleichen Qualität wie die Arbeiten in Bingen ſind ferner die beiden nahe miteinander verwandten Kruzifixe (Tafel 33), deren eines noch am urſprünglichen Orte auf der Orgeltribüne der Blaubeurer Kirche gegen den Chor hin gewendet ſteht, während das andere, das auf der gleichen Empore [2], doch mit dem Blicke auf das Langhaus, aufgeſtellt war, ſpäter in den Kreuzgang des Kloſters und von dort 1864 nach Stuttgart in die K. Altertümerſammlung [3] gelangte.

Die Ähnlichkeit der beiden Werke unter ſich tritt am deutlichſten bei der Vergleichung mit anderen Kruzifixen der Zeit hervor. Wie viel herber ſind die Arbeit Michel Erharts in Hall und der Gekreuzigte in der Beſſererkapelle des Ulmer Münſters. Vor allem verzichtet der Meiſter auf die ſchmerzliche Neigung des Hauptes zur Schulter. Der Kopf iſt zwar ein wenig aus der Achſe gedreht und nach vorn geſenkt, doch rein frontal. Demgemäß fällt der Blick des Betrachters nun mehr auf die völlig geſenkten Lider, die dem Antlitz den Ausdruck der Ruhe geben, der durch den feſt geſchloſſenen Mund noch verſtärkt wird. Der Körper iſt an den Hüften weniger eingezogen. Das Gewölbe des Bruſtkorbes tritt minder ſtark hervor als an dem Kruzifix in Ulm und hebt ſich infolgedeſſen auch nicht ſo ſehr von der Bauchmuskulatur ab. Die Anordnung des Unterkörpers wird dadurch, daß die Kniee einander leicht berühren, gefälliger. Das Lendentuch, ruhig geſchlungen, fällt in kurzen, kaum geknitterten und bewegten Enden.

Die kleinen Unterſchiede der beiden Kruzifixe beruhen darauf, daß an dem Blaubeurer Chriſtus das Haupt tiefer geſenkt und der Oberkörper etwas breiter iſt, während an dem jetzt in Stuttgart befindlichen Gekreuzigten die Lendentuchenden freier flattern.

Adel der Auffaſſung und Sicherheit in der Kenntnis und Wiedergabe der Körperformen heben die Qualität der beiden Kruzifixe hoch über jene der jugendfriſchen, doch weit weniger ſtatuariſch empfundenen Figuren des Hochaltarſchreines. Der Meiſter des Hochaltares kann dieſe reifen Werke nicht geſchaffen haben. Auch für den jüngeren Sürlin, wie er uns in Blaubeuren begegnet, ſind ſie zu gut. Mit den Bingener Werken aber dürften ſie einigermaßen zuſammengehen. Die gleiche Größe der Konzeption hier wie dort, und nicht minder die gleiche Sicherheit in der Beherrſchung der Form – man vergleiche etwa

1 Ob, wie Swarzenski meint, dem Ravensburger S. Georg (vgl. S. 39) die Priorität vor dem Ulmer Werke zugebilligt werden muß, mag füglich zweifelhaft ſcheinen.

2 Vgl. Ergezinger, Historia monasterii Blabyrensis, 1747, I, S. 315. Stuttgart K. Landesbibliothek, Ms. Hist. Q. 118 a.

3 Inv. Nr. 618. Lindenholz. h. 1.80 m.

die Beine des Bingener Johannes mit jenen der Blaubeurer Kruzifixe. Selbſt die Art, wie das Haar Chriſti in Blaubeuren und der Bart des Paulus in Bingen in großen ſelbſtändigen Locken ſtiliſiert ſind, iſt gleich. Der Kopftypus kehrt in den Zwiefaltener Reliefs wieder und auch die Behandlung der Tuchfalten findet ſich ähnlich noch in den ſpäteren Arbeiten [1].

In der Epoche nach der Vollendung des Bingener Altares dürfte ein Altar für die damals fertig geſtellte Kirche in Ennetach entſtanden ſein, wohl gleichzeitig mit jenem oft erwähnten Altare Jörg Stockers von 1496, deſſen Flügel und Inſchriftleiſte ſich heute im Muſeum von Sigmaringen befinden [2], während von den Schreinfiguren ſich nur die Heiligen Sebaſtian und Cornelius erhalten haben, deren pathetiſch gezierte Haltung und ſtarre Faltengebung von dem Stil des jüngeren Sürlin ſtark verſchieden ſind.

Daß dieſer Altar eine Madonna enthielt, ſchließt keineswegs aus, daß auch ein zweiter nach einer unkontrollierbaren, doch ſehr alten Tradition von Sürlin dem Jüngeren herrührender Altar der Jungfrau gewidmet war. Von ihm hat ſich lediglich die Madonnenfigur (Tafel 28) erhalten, die heute in dem modernen nördlichen Seitenaltar ſteht [3].

Dieſe Madonna erſcheint, im Gegenſatz zu jener von Ochſenhauſen, wie eine natürliche Weiterbildung der Bingener Statue. Das Bewegungsmotiv iſt im weſentlichen gleich. Der rechte Fuß iſt entlaſtet vorgeſetzt. Die Linke hält das Kind, nach dem, wie in Bingen, die Rechte greift; es entſteht hierdurch die leichte Hüfteinbiegung auf der rechten Seite, die indes in Ennetach noch weniger hervortritt, als in Bingen, da der Mantel in breiten, vollen Falten darüber fällt. Das ovale Haupt mit ziemlich flach liegenden Augen und leichtem Doppelkinn, von einem Tuche bedeckt, neigt ſich, wie in Bingen, zum Kinde nieder. Zu den Füßen der Jungfrau die apokalyptiſche Mondſichel. Die Gewandung iſt in der Hauptſache groß geſehen und paßt ſich organiſch dem Körper an; nur ſind die weichen runden Falten mehr gehäuft, als an dem Bingener Werk.

Die mehr handwerksmäßige Tätigkeit der nächſten Jahre hat dann jene Abnahme des künſtleriſchen Wertes der Sürliniſchen Skulpturen zur Folge, die wir bei der Betrachtung des Ennetacher und zumal des Geislinger Geſtühles feſtgeſtellt haben. Erſt am Ende ſeiner Tätigkeit rafft ſich Sürlin in den beiden Zwiefaltener Altären noch einmal zu Leiſtungen zuſammen, die einen einigermaßen würdigen Abſchluß der Tätigkeit dieſes ebenſo unzuverläſſigen wie hochbegabten Künſtlers bedeutet.

1 Von etwas geringerer Qualität und wohl ein wenig früher entſtanden iſt der heute in der Kloſterkirche zu Wiblingen befindliche mächtige Kruzifixus, der früher im Chorbogen des Ulmer Münſters hing. Er nimmt ſtiliſtiſch eine Zwiſchenſtellung zwiſchen dem Gekreuzigten der Beſſererkapelle und den beiden Blaubeurer Figuren ein. Altertümlicher ſind die ſtarke Seitwärtsneigung des Hauptes und das lebhafte Flattern des Tuchendes. Der Thorax hingegen erinnert an die Blaubeurer Arbeiten. Ungeſchickt iſt hier das Parallellaufen der Unterſchenkel; erſt die Füße ſind gekreuzt.

2 Die Inſchrift lautet: Anno Dni M° CCCC° LXXXXVI°. Jörg Stocker Maler hat dieſe Tafel vf geſetzt vf St. Jhohans tag im Sumer 1496. Darunter die Namen der Heiligen Cyprian, Cornelius, Sebaſtian und Nicolaus, ſowie die Anfangsworte des Hymnus Salve Regina, was darauf hinweiſt, daß in der Mitte des Schreines eine Madonna ſtand. Vgl. beſonders Beck im Archiv für chriſtliche Kunſt, 1893, S. 30 ff., ſowie Lange im Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft XXX, 1907, S. 430 f.

3 H. 1.60 m. Die Figuren des Stockeraltares haben die gleiche Höhe, Cornelius 1.65 m, Sebaſtian 1.60 m. Eine Zuſammengehörigkeit aller drei Figuren iſt indes aus ſtiliſtiſchen Gründen ausgeſchloſſen. – Eine kleine Madonna, 0.97 m hoch, in der Sammlung W. Umprecht in Berlin; vgl. Deutſche und niederländiſche Holzbildwerke im Berliner Privatbeſitz, Berlin 1904, Nr. 80.

XI

ARBEITEN IM STILE DER FRÜHEN UND REIFEN WERKE DES JÜNGEREN SÜRLIN

In der Leonhardskapelle zu Rißtiſſen (OA. Ehingen) ſteht der Hochaltar des Jacob Acker von 1483[1], das ſtattlichſte Altarwerk der Ulmer Schule, das ſich aus dem Beginne der achtziger Jahre erhalten hat. Der Stil der Flügelbilder zeigt einen Maler, der ganz unabhängig von Multſcher und Schüchlin ſeinen Weg geht, eine individuelle Geſichtstypik und vor allem eine ganz eigene Formenſprache der Gewandung hat; er liebt weiche, runde Falten, die in reicher Verwirrung, doch niemals ſcharf gebrochen, zum Boden niederfallen. Recht verſchieden von den gemalten Heiligenfiguren ſind die Bildwerke des Schreines, die Madonna, umgeben von den Heiligen Konrad (?), Katharina, Barbara und Dorothea[2], in ſtreng ſtatuariſcher Haltung, ruhig ſtehend mit ganz ſachlich geordneten, ſchlicht fallenden, ſchweren Gewändern, die ſich der Haltung des wenig bewegten Körpers gut anpaſſen[3]. Die Standmotive ſind durchgängig einfach, das eine Bein iſt ſtets ein wenig entlaſtet; der Mantel wird in ſchlichten Falten über den Unterkörper gezogen. Die Köpfe der Frauen, unter einander verwandt, zeigen ſtark betonte Jochbeine mit energiſchen, breiten Untergeſichtern. Weit perſönlicher und ſorgſamer iſt das Haupt des Biſchofs gearbeitet, von ſtarker Ausdruckskraft und vortrefflicher Durchbildung der einzelnen Teile. Dieſer Kopf gemahnt ſtark an die Chorgeſtühlbüſten des älteren Syrlin. Die Gewandgebung indes iſt bei aller Größe doch zu unfrei, das Stehen anderſeits zu ſicher, als daß man in den Rißtiſſener Schreinfiguren ein Werk dieſes Künſtlers erblicken dürfte. Daß auch an den jüngeren Sürlin nicht gedacht werden kann, lehrt eine Vergleichung mit den doch noch weit befangeneren Veſpertoliumfiguren. Der Schöpfer der Skulpturen iſt ein tüchtiger ſelbſtändiger Bildſchnitzer, der ſeiner ganzen Auffaſſung nach wohl als ein Zeitgenoſſe des jüngeren Sürlin angeſehen werden muß.

Von weniger guter Qualität, als der Altar in Rißtiſſen, doch ſtiliſtiſch mit ihm verwandt iſt der 1488 bezeichnete, im Muſeum vaterländiſcher Altertümer zu Stuttgart verwahrte Altar aus Hauſen bei Neuulm mit der Madonna und den Heiligen Ulrich und Konrad im Schreine[4] (Tafel 34). Hier die gleiche Knappheit und Klarheit der Drapierung, dasſelbe feſte Stehen. Die Kopftypen haben zwar keine Ähnlichkeit mit jenen in Rißtiſſen, doch die gleiche reife Ausdruckskraft. Auch dieſe drei Statuen ſind den gleichzeitigen Arbeiten des jüngeren Sürlin noch überlegen.

Auf ungefähr der nämlichen Stufe der ſtiliſtiſchen Entwicklung wie die Figuren des Hauſener Altars ſtehen eine Gruppe der trauernden Frauen und des Johannes in der

[1] An der Schmalſeite des Schreines die Inſchrift: Ich iacob acker maler von vlm hon dise dafel gemacht vf des hailligen kruitz dag am herpsst Anno dni MCCCCLXXXIII iar. Oben nochmals: 1483. – Über Acker vgl. Lange, Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft, 1907, S. 421 ff.

[2] Madonna H. 1.25 m, die übrigen Statuen H. 1.22 m.

[3] Die Figuren des Aufſatzes, Kruzifixus mit Maria und Johannes, unbedeutend.

[4] Madonna, H. 1.05, Ulrich und Konrad, H. 1.10 m. Die Gewänder zeigen Goldbrokat, die Mäntel ſind außen golden, innen bei der Madonna blau, bei Ulrich grün, bei Konrad rot gefärbt. Die Alben und das Kopftuch der Madonna ſind weiß.

Kloſterkirche von Ochſenhauſen (OA. Biberach)[1], ferner ein S. Nicolaus aus Mietingen (OA. Laupheim) und eine heilige Barbara, beide in der Kirche zu Aßmannshardt (OA. Biberach)[2] und die eleganteren und freier bewegten Statuen im Altar von Langenſchemmern (OA. Biberach), die Madonna mit den Heiligen Barbara, Katharina, Wolfgang und Mauritius[3], endlich die Madonna mit den Heiligen Vitus und Laurentius im Altar der S. Annakapelle zu Schwendi (OA. Laupheim), ſowie die Heiligen Hieronymus und Eliſabeth aus dem Marchtaler Hofe in Ehingen, jetzt in der Sammlung der Rottweiler Lorenzkapelle[4].

Nähere Beziehungen zu Sürlin verraten die J. S. und 1491 bezeichneten Skulpturen eines predellaartig gebildeten Altares der Neithartkapelle des Ulmer Münſters[5], die Madonna mit den Heiligen Petrus, Paulus, Andreas, Stephanus[6], Helena, Magdalena, Afra und Laurentius. Während der Meiſter des Hauſener Altares in ſeiner ſchlichten Ruhe ein wenig altertümlich wirkte, iſt der Schöpfer dieſer Figuren dem jüngeren Sürlin vorausgeeilt. Eine ſolche Lebendigkeit der Falten findet ſich bei Sürlin erſt einige Jahre ſpäter an den Seitenfiguren des Bingener Altares. Übrigens haben die Falten, unbeſchadet einer großen Mannigfaltigkeit in der Drapierung noch große und ruhige Formen; das kleine Spielgefält fehlt gänzlich, ebenſo die harte Einfachheit der ſchmalen Parallelzüge, wie ſie ſich z. B. an der ſpäter hinzugefügten Figur des hl. Stephanus findet.

Die beiden erhaltenen Figuren des Stockeraltares von 1496 in Ennetach, S. Cornelius und S. Sebaſtian[7], ſind ſchwächer. Sebaſtian hat noch die tänzelnde Stellung der Fiſchkaſtenritter, mit ſchief vorgeſetztem rechtem Fuß. Beider Köpfe ſind pathetiſch erhoben, der Ausdruck der Mienen aber iſt leer. Lediglich die Faltengebung zeigt einen größeren Zug und in den tiefen, ruhig verlaufenden Unterſchneidungen und den runden Kämmen einige Verwandtſchaft mit dem zuletzt genannten Ulmer Werke.

Weit ruhiger und ſachlicher iſt die Gewandbehandlung in den Figuren der Heiligen Laurentius, Martinus, Rochus, Vitus und Wendelin, die aus einem zerſtörten Altare der Kapelle auf dem Heerberge (OA. Gaildorf) in die Rottweiler Lorenzkapelle gelangten[8]. Es ſind Werke von großer Anmut, die in der Schlichtheit der Faltengebung und der Klarheit der körperlichen Erſcheinung unter allen hier genannten Werken den Bingener Statuen am nächſten ſtehen. Doch wechſelt die Qualität der einzelnen Stücke. Am erfreulichſten iſt wohl die Geſtalt des heiligen Veit (Tafel 48), der, mit vorgeſetztem rechtem

1 Aus S. Veit in Ochſenhauſen ſtammend. Vgl. Baum-Pfeiffer, Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, OA. Biberach, Eßlingen 1909, S. 180 f., 190.

2 Desgleichen, S. 90, 91.

3 Desgleichen, S. 135, ſowie Ergänzungsatlas, Lieferung 25/26, Eßlingen 1909.

4 Rottweil, Lorenzkapelle, Nr. 49, 51. Lindenholz. H. 1.04 m. Phot. Hebſacker, Rottweil. Die in Schütte, Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg 1907, Tafel 48 abgebildete Anna ſelbdritt, Lorenzkapelle, Nr. 47, gehört, obwohl ſie gleicher Herkunft iſt, nicht zu dieſen beiden Figuren.

5 H. 0.82, Geſamtlänge des Schreines 2.15 m. Die Inſchrift lautet: anno domini MDCCCCLXXXXI jar ward dieſes werk gemacht vnd vff gelecht von nuygem. J. S. Das Monogramm weiſt vielleicht auf den Maler Jörg Stocker als den mutmaßlichen Empfänger des Geſamtauftrages für Schrein und Flügel hin; außer ihm könnten Jörg Stain (vgl. oben S. 18) und der 1507 erwähnte Bildſchnitzer Georg Sailer (vgl. Jäger, Ulms Leben im Mittelalter, Ulm 1831, S. 581) in Frage kommen. Abbildung des Werkes in Pfleiderer, Das Münſter zu Ulm, Stuttgart 1905, Tafel 30.

6 Stephanus nicht zugehörig, jünger.

7 Vgl. S. 67. Höhe 1.65 und 1.60 m, Faſſung modern. Verloren Maria, S. Cyprian, S. Nicolaus.

8 Katalog der Lorenzkapelle Nr. 27, 32, 33, 40, 41. Höhe 0.88 bis 0.91 m.

Fuße feſt ſtehend, mit beiden Händen ſeinen Keſſel hält und zugleich geſchickt den Mantel über den Körper zieht, derart, daß ſeine Falten das Standmotiv nur noch klarer zur Geltung bringen. Hingegen zeigt die Figur des heiligen Wendelin ein ungewöhnlich altertümliches Undulieren der Randfalten, wie es ſich niemals im Werke Sürlins findet, und der heilige Rochus bewegt ſich zierlich im Tanzſchritte.

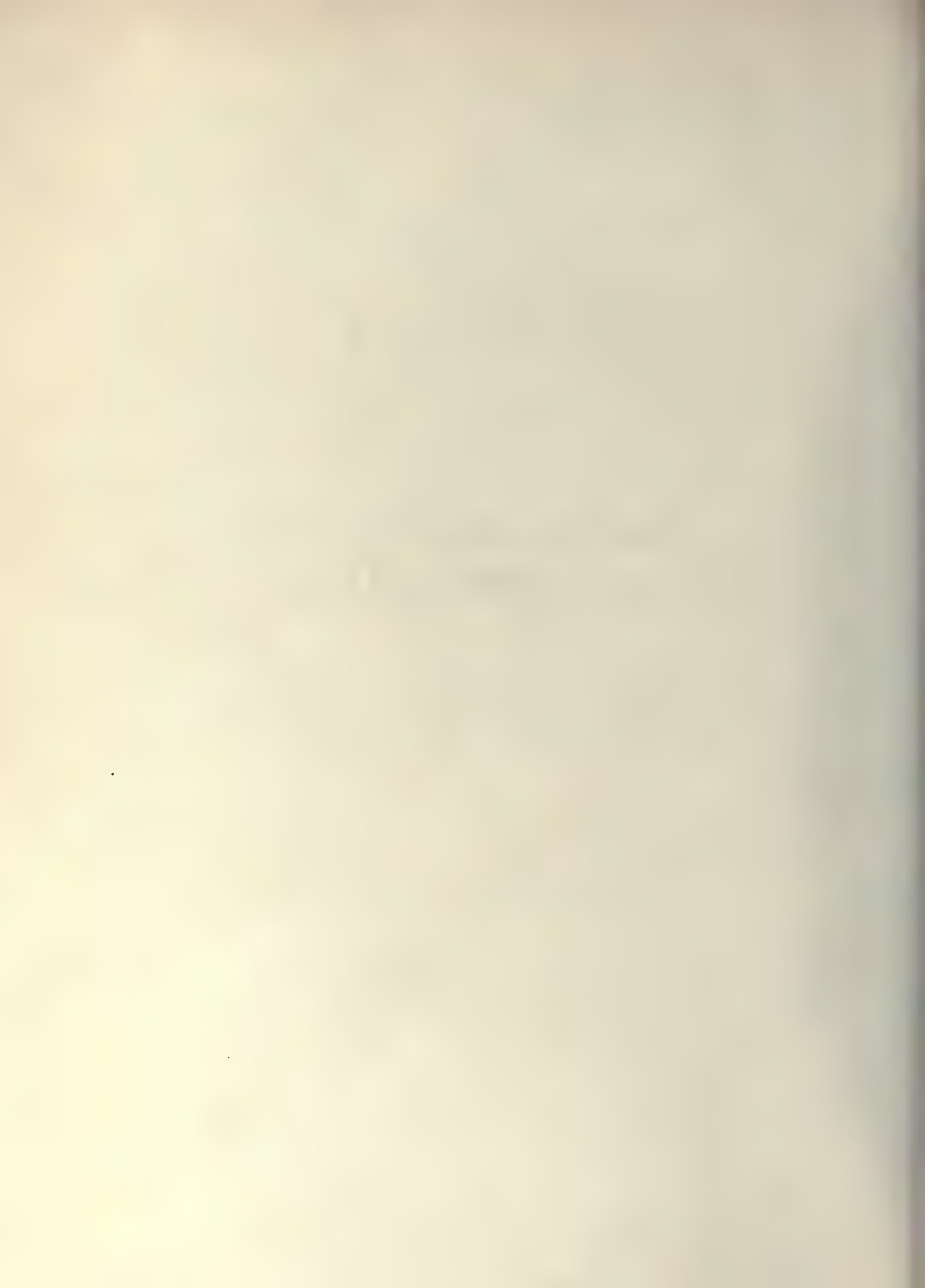
Dieſe Statuen werden von den drei Heiligen Marcus, Sebaſtian und Valentinian im Hauptaltare der Neithartkapelle, mit denen ſie verwandt ſind, noch übertroffen [1]. Marcus läßt den Mantel ruhig über den rechten Unterarm fallen, Valentinian zieht ihn mit der rechten Hand über den Körper; in beiden Fällen entſtehen ſchön geſchwungene runde Falten. Sebaſtian zeigt die gerade bei dieſer Geſtalt beſonders beliebte zierliche Schrittſtellung. Der Akt verrät ein ſicheres anatomiſches Studium; zumal die Kniegelenke und der Armanſatz ſind prächtig herausgearbeitet.

Zum letztenmal begegnet uns dieſe großzügige Gewandbehandlung, wie wir ſie in den Werken der neunziger Jahre kennen lernten, in dem 1509 datierten Altare von Lautern (OA. Blaubeuren) [2]. Nicht zu verkennen iſt eine gewiſſe Beziehung zwiſchen den die von Engeln gekrönte Madonna begleitenden Statuen der heiligen Urſula, Katharina, Barbara und Helena einerſeits und den Figuren des Bingener Altares, ſowie der Sürlin zugeſchriebenen Madonna in Ennetach anderſeits. Doch ſind die ovalen Köpfe der Lauterner Jungfrauen einförmiger, und die Falten beſitzen jene tiefe Unterſchneidung und mächtige Schwingung, denen gegenüber der Körper als Ausdrucksfaktor ſich keine Geltung mehr verſchaffen kann.

[1] Abbildung in Pfleiderer, Das Münſter zu Ulm, Stuttgart 1905, Tafel 29. Wollaib, Paradisus Ulmensis, 1714, las unten am Schrein die Zahl 1492, was wohl möglich ſcheint. Vgl. Preſſel, Ulm und ſein Münſter, Ulm 1877, S. 86, ſowie Schütte, Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 210.

[2] Vgl. die Abbildungen in Baum, Die Kunſtdenkmale im Königreich Württemberg, OA. Blaubeuren, Eßlingen 1911, Tafel 5, 6. Die Figuren ſind durch moderne Faſſung entſtellt. Der Schrein dürfte neu ſein. Die Figuren im Aufſatze, der auferſtehende Heiland, die Mater dolorosa und Johannes Ev. haben mit den Schreinfiguren keine Verwandtſchaft, gehören vielmehr der Richtung des Meiſters des Blaubeurer Altares an.

MICHEL ERHART
NICLAUS WECKMANN



I

MICHEL ERHARTS TÄTIGKEIT

Unter den Ulmer Zeitgenoſſen der beiden Sürlin wird kein Plaſtiker ſo oft genannt wie Michel Erhart. Obwohl uns indes ſein Name nicht nur in Ulm, ſondern bis über die Grenzen Schwabens hinaus in Urkunden und Inſchriften begegnet, obwohl ſeine Tätigkeit alſo offenbar weithin geſchätzt und geſucht iſt, ſind wir heute nicht mehr in der Lage, uns eine klare Vorſtellung ſeiner Kunſt zu machen. Nur zwei beglaubigte Werke ſeiner Hand ſind auf uns gekommen; ihre Entſtehungszeiten liegen mehr als zwanzig Jahre auseinander; und im Stile ſind ſie derart verſchieden, daß man ſie, ohne die urkundlichen Nachrichten, gewiß nicht dem gleichen Meiſter zuweiſen würde.

Mit Sicherheit läßt ſich das Schaffen des Künſtlers 44 Jahre lang, von 1474 bis 1518 verfolgen. Bedenkt man jedoch, daß er 1474 bereits einen großen Auftrag für das Münſter erhält, ſo gewinnt die Annahme an Wahrſcheinlichkeit, er ſei identiſch mit jenem Michel Bildhauer, der ſchon 1469 erwähnt wird [1]. Auf jeden Fall hat er beinahe ein halbes Jahrhundert, faſt ebenſo lange, wie die beiden Sürlin zuſammen, gearbeitet; der Umfang ſeiner Tätigkeit läßt ſich darnach ungefähr ermeſſen.

1474 erhält er von den Münſterpflegern den Auftrag, für die Tafel, die kurz vorher bei Syrlin beſtellt iſt, zum Preiſe von 220 fl. etlich bild zu fertigen [2]. Aus der Bezeichnung etlich geht mit einiger Wahrſcheinlichkeit hervor, daß er nur einen Teil der Statuen ausführt, während die übrigen von Syrlin zugleich mit dem sarch geliefert werden. Aber ſelbſt dieſe Arbeit beendet er nicht. 1479 tritt eine Unterbrechung ein. Erſt nach zwanzig Jahren, 1499 muß er ſich dazu verſtehen, gegen die geringe Vergütung von 8 fl. die noch fehlenden Predellenbüſten, die 13 bruſtbild, so er zu machen ſchuldig iſt, Namlich ain Salvator vnd die Zwelff botten, nachzuliefern. Am Sonntag vor Sannd Niclauſen tag (3. Dezember) 1503 iſt das große Werk vollbracht [3]. Von dem ausgeführten Altare hat ſich, wie wir früher geſehen haben, nichts erhalten.

1480, ambroſy (4. April), erſcheint Michel Erhart bildhower, neben Clas von Brag goldſchmid und Hanns Schuchlin maler als Bürge bei der Aufnahme des Goldſchmiedes Jacob Schwab [4]. Wiederum findet er ſich als Bürge Montag vor Thyburti (10. April) 1480 bei der Aufnahme des Schloſſers Jörg Seitz [5]. Desgleichen werden 1481, Montag nach mari magdalene (23. Juli) [6], bei der Aufnahme des Bildhauers Niclas Weckmann als

1 Vgl. Jäger, Ulms Leben im Mittelalter, Ulm 1831, S. 580; Preſſel, Ulm und ſein Münſter, Ulm 1877, S. 106.

2 Ulm, Stadtarchiv, Münſterrechnungen, 1474–1503. Vgl. Anlage 51.

3 Vgl. oben S. 32, ferner Anlage 51.

4 Ulm, Stadtarchiv, Bürgerbuch, 1474–1499. S. 20 v. Vgl. Anlage 52.

5 Ulm, Stadtarchiv, Bürgerbuch, 1474–1499. S. 20 v. Vgl. Anlage 53.

6 Ulm, Stadtarchiv, Bürgerbuch, 1474–1499. S. 23 v. Vgl. Anlage 54.

10

Bürgen Maiſter Hans Schichlin, maller, maiſter michel der bildhower und Pals Lebzelter, bildhower, genannt. Die folgende Erwähnung findet ſich 1484[1].

Bisher iſt uns Michel Erhart nur in Ulm ſelbſt begegnet. Nunmehr beginnt ſeine Tätigkeit auch für andere Orte. 1485, donrstag nach sant Ulrich (7. Juli) erhält maiſter Michel Erhart, bildhauer von Vlm, von Ulrich Fugger den Auftrag, ain roche geschnittne taffel von holtzwerk . . . nach inhalt ainer visierung . . . vff sant Dionisius altar in sant Ulrich zu Augspurg ze machen vnd her in die statt onn des benanten Fugkers cost vnd schaden ze antwurten, wofür er 40 bis 60 Gulden erhalten ſoll[2]. Der Altar iſt verſchollen.

1491 erſcheint Maiſter Michel bildhower in Ulm als Zinser aus seinem Stul, der des schmids was[3].

Der nächſte bekannte Auftrag erfolgt wiederum von auswärts. 1493 liefert er einen Altar für das Kloſter Weingarten. Dies geht aus der Inſchrift[4] hervor, die ſich auf der Innenſeite des rechten Flügels mit der Darſtellung im Tempel findet. Das Mädchen links im Hintergrunde der Szene hält mit der Rechten ein ſchmales Gürtelband, das in Goldbuchſtaben die Worte: Michel Erhart pildhaver 1493 Hanns Holbain maler. O mater miserere nobis erkennen läßt. Der Altar, von Bucelinus[5] leider weder erwähnt noch abgebildet, wurde 1715 beim Neubau der Kirche entfernt. Die beiden Flügel befinden ſich heute im Augsburger Dome, der Schrein iſt verſchollen. Obgleich alſo auch dieſer dritte nachweisbare Altar Erharts für die Würdigung ſeines Stiles nicht mehr in Betracht kommt, ſo geben ſein einſtiges Vorhandenſein und die Inſchrift dennoch zu einigen nicht unwichtigen Erörterungen Anlaß. Aus der ungewöhnlichen Tatſache, daß der Name des Bildſchnitzers auf den Flügeln nicht nur überhaupt, ſondern ſogar an erſter Stelle genannt wird, läßt ſich mit Beſtimmtheit auf die Beſtellung des Altares bei Michel Erhart, nicht bei Holbein ſchließen[6]. Daß die mächtige Abtei Weingarten ſich an den Ulmer Künſtler wendet, ſpricht dafür, daß er in dieſer Zeit immerhin für einen der größten Altarmeiſter Oberſchwabens gilt. Wie weit ſein Anſehen reicht, beweiſt die Arbeit des nächſten Jahres.

1 Vgl. Jäger, Ulms Leben im Mittelalter, Ulm 1831, S. 580.

2 Vgl. Janſen, Die Anfänge der Fugger, 1907, S. 181. — Der Wortlaut der Urkunde in Anlage 55, — Für die Bemalung der Tafel wird 1490 Gumpold Giltlinger ein Lohn von 150 bis 200 fl. zugeſichert. Vgl. Janſen a. a. O., S. 185.

3 Ulm, Stadtarchiv. Zinsbuchexzerpte aus dem Saalbuch des Pfarrkirchenamtes 1491, S. 41. Vgl. Anlage 56.

4 Ihre Echtheit iſt wiederholt bezweifelt worden, ſo vor allem von Bach im Archiv für chriſtliche Kunſt XVI, 1898, S. 51 und XX, 1902, S. 40. Obwohl die Altarflügel 1860 von Eigner reſtauriert wurden, ſind gerade die Innenſeiten, wie ſich der Verfaſſer wiederholt genau überzeugt hat, verhältnismäßig leidlich erhalten. Die Inſchrift insbeſondere, von Herrn Stadtarchivar Dr. Dirr in Augsburg nochmals unterſucht, erſcheint durchaus vertrauenswürdig. Wie eine Inſchriftfälſchung Eigners ausſieht, zeigt der rechte Flügel des angeblich aus Mickhauſen bei Augsburg ſtammenden Altares in der Budapeſter Nationalgalerie mit den Namen Hans Schulein, B. Zeitblom. Nr. 707. Vgl. ihre Reproduktion in Térey, Catalogue des tableaux anciens du Muſée des Beaux-Arts de Budapeſt, 1910, S. 217.

5 Gabriel Bucelinus († 1681), Opera hiſtorica, 17 Bände, Stuttgart, K. Landesbibliothek.

6 Hieraus ergibt ſich weiterhin, daß Holbein im Jahre 1493 bereits Michel Erhart und Ulm gekannt haben muß. Offenbar hat ihn ſeine erſte Wanderung nicht, wie Glaſer, Hans Holbein der Ältere, Leipzig 1908, S. 113, annimmt, an den Niederrhein, ſondern nur nach Ulm geführt; hier, vielleicht durch Michel Erhart, den er 1485 in Augsburg kennen gelernt haben mag, an Schüchlin empfohlen, empfängt er die den Stil ſeiner Frühwerke am ſtärkſten beſtimmenden Anregungen. Die Annahme eines frühen Aufenthaltes Holbeins in Ulm wird durch die Tatſache beſtärkt, daß er 1499, bei nur vorübergehendem Verweilen daſelbſt, als Bürger von Ulm verzeichnet wird. Vgl. auch Baum, Beſprechung von Glaſers Holbein, in den Monatsheften für Kunſtwiſſenſchaft 1910, S. 33 ff.

1494 fertigt er, laut Inſchrift, Michel Erhart 1494, das große Kruzifix für S. Michael in Hall, das heute über dem Hochaltar ſteht, während es ſich urſprünglich angeblich über dem Kreuzaltar, wohl als Chorbogenkreuz befand[1]. Es folgen weitere Arbeiten für Augsburg. 1495 kauft Konrad Mörlin, damals noch Prior von S. Ulrich, ein Kruzifix a mgr Michahele de Ulma für 20 fl., das auf dem Narciſſusaltar im Afrachore, und im gleichen Jahr noch ein zweites zum Preiſe von 50 fl., das auf dem Johannesaltar errichtet wird[2].

Daß der Künſtler während aller dieſer Arbeiten ſeinen Wohnſitʒ in Ulm behält, geht nicht nur aus der Vertragsbemerkung über den Transport des Schreines für den Dionyſiusaltar nach Augsburg, ſondern auch aus der Tatſache hervor, daß er inzwiſchen immer wieder, ſo 1494, 1495, 1496 in den Zinsbüchern der Frauenpfleger erſcheint[3].

Die Predella mit den Bruſtbildern Chriſti und der Apoſtel, die er 1503 für den Altar Syrlins vollendet[4], iſt für lange Zeit die leʒte Arbeit, die wir von ihm kennen. Erſt 1516 taucht er wieder aus dem Dunkel auf, diesmal als Greis, der auf die Mithilfe ſeines Sohnes angewieſen iſt.

Im Jahre 1474 fertigt Matthäus Böblinger den Riß für einen auf dem Plaʒe vor der Südſeite des Ulmer Münſters aufzuſtellenden Oelberg[5]. Aus dem von Böblinger nachträglich auf das Pergament geſchriebenen Vermerk Den ölberg hat mathes böblinger von esslingen gen vlm geordnet vnd hat vil stain darzu gehowen zu den selben zieten 1474 iare, darnach vber 3 iar ward ich bestellt von min heren von vlm zu irem kirchen buwe folgt, daß der Baumeiſter das elegante ſechsſeitige, von einem auf zierlichen Pfeilern ruhenden, durchbrochenen und in einer Kreuzblume endigenden Helme abgeſchloſſene Gehäus wohl ſelbſt vollendet. Zur Ausführung des Statuenſchmuckes indes kommt es erſt viel ſpäter. 1516, freytag vor lorentzen (8. Auguſt) werden dem maister micheln Bildhawer vnd Bernhart ſeinem sun 13 Bilt gehorend zu dem olberg verdingt[6]. Es ſind ſieben Figuren im Inneren des Gehäuſes, Chriſtus, an dem angeblich die Zahl 1516 und der Name des Künſtlers zu leſen war[7], der Engel und die drei ſchlafenden Jünger, ſowie zwei Bilder der Juden, ſo Chriſtum gefangen[8] – dieſe waren auf Böblingers Zeichnung nicht vorgeſehen –, des weiteren ſechs Statuen außen an den Pfeilern, Propheten mit Schriftbändern

[1] Vgl. Merz, Die S. Michaelkirche in Schwäbiſch Hall. Chriſtliches Kunſtblatt 1863, S. 137 f. – Daß der genannte Künſtler unſer Ulmer Meiſter iſt, kann wohl nicht bezweifelt werden. Doch ſei darauf hingewieſen, daß zur ſelben Zeit auch in Rothenburg o. T. ein Meiſter Erhart als Genoſſe Riemenſchneiders bei der Herſtellung des Heiligblutaltars in der Jakobskirche erſcheint. Er erhält zwiſchen 1499 und 1504 mindeſtens 110 fl., vielleicht ſogar 131 fl. Vgl. Tönnies, Tilman Riemenſchneider, Straßburg 1900, S. 113, 121.

[2] Vgl. Wittwer, Catalogus Abbat. Monaſt. SS. Udalrici et Afrae, abgedruckt in Steichele, Archiv für die Geſchichte des Bistums Augsburg III, 1860, S. 392, 393. Vgl. auch Mader, Der Meiſter des Mörlindenkmals in Die chriſtliche Kunſt, 1907, S. 160 f., ſowie Anlage 61.

[3] Ulm, Stadtarchiv, Zinsbuchexzerpte aus dem Saalbuch des Pfarrkirchenamtes, 1494–1496, je S. 41. Vgl. Anlagen 59, 60, 62.

[4] Vgl. S. 73.

[5] Vgl. Walcher, Der Ulmer Oelberg, Ulmer Münſterblätter, Heft 6, 1889 (mit Abbildung des heute im Münſterarchiv befindlichen, 1.10 m hohen, 0.42 m breiten mit der Feder auf Pergament gezeichneten Riſſes), Baum, Matthäus Böblinger, Allgemeines Lexikon der bildenden Künſtler, IV, 1910, S. 175.

[6] Vgl. Pfleiderer, Münſterbuch, 1907, S. 214 f., ſowie Anlagen 63, 64, 65. Weyermann, Neue Nachrichten, 1829, S. 85, 347 lieſt mühlen ſtatt michlen; die ſpätere Literatur ſchleppt dieſes Verſehen längere Zeit fort, bis Preſſel es richtig ſtellt.

[7] Vgl. Weyermann a. a. O.

[8] Vgl. Frick, Ulmiſches Münſter, Ulm 1731, S. 62 f.

darſtellend. 1518, Montag nach Lätare (15. März) iſt das Ganze vollendet. Doch bleibt der Oelberg nicht lange unverſehrt. Während des Bilderſturmes, 1531, werden zunächſt die Juden zerſtört[1], 1534 wird die übrige Oelbergdarſtellung – anſcheinend vorübergehend – beſeitigt. 1690 findet eine Wiederherſtellung ſtatt, 1807 erfolgt der Abbruch des ganzen Baues. Von den ſechs Pfeilerfiguren gelangen fünf in das Ulmer Gewerbemuſeum[2].

II

ERHALTENE WERKE

Altäre für Ulm, Augsburg, Weingarten, Kruzifixe für Hall und Augsburg, zuletzt wiederum große Arbeiten für Ulm ſind uns als Werke des Künſtlers bezeugt. Die anſehnliche Zahl dieſer Schöpfungen, ihre Verbreitung über ganz Schwaben, endlich auch die immerhin ungewöhnliche ausdrückliche Erwähnung Michel Erharts in zeitgenöſſiſchen Chroniken beweiſen, daß er ſich bei Lebzeiten eines nicht geringen Ruhmes erfreut haben muß. Leider vermögen wir heute nicht mehr nachzuprüfen, wie weit ſeine Werke dieſes Anſehen rechtfertigen. Die Betrachtung der wenigen erhaltenen Stücke ergibt, daß er ſeinen Namen anſcheinend mehr ſeiner unermüdlichen Schaffenskraft dankt, als der künſtleriſchen Bedeutung ſeiner Schöpfungen.

Man kann von dem überlebensgroßen Kruzifixus in S. Michael in Hall (Tafel 35), den der Meiſter 1494, in der Zeit ſeiner Reife, fertigt, nicht eben behaupten, daß es eine flüchtige Arbeit ſei. Mit peinlichem Realismus iſt der Körper bis in die kleinſten Einzelheiten durchgebildet. Die Bauchmuskulatur und vor allem der Bruſtkorb treten überſtark hervor, der Anſatz der Schultern und die Armmuskeln zeigen anatomiſche Genauigkeit. Das Haupt iſt ſeitwärts gegen die rechte Schulter geneigt, das Jochbein ſtark modelliert, der halb geöffnete Mund ſchmerzlich verzogen; die Locken fallen in loſen Strähnen. Das Lendentuch, zierlich und ſorgſam gefältelt, flattert im Winde. Unverkennbar iſt das Streben nach ſtarkem Ausdruck. Die Geſtalt ſoll erſchüttern, nicht, gleich dem Blaubeurer Kruzifixus, erheben.

Die Wirkſamkeit der Erſcheinung leidet indes unter der allzu eingehenden Behandlung der Einzelheiten. Dies wird um ſo deutlicher, wenn man den Haller Gekreuzigten mit dem unter den gleichartigen ſchwäbiſchen Werken bei weitem am nächſten verwandten Kruzifix der Beſſererkapelle des Ulmer Münſters[3] (Tafel 35) vergleicht. Haltung und Ausdruck ſind nahezu identiſch. Nur das Kopftuch flattert auf der linken Seite noch bewegter, während die rechte Hälfte nicht vollſtändig frei, ſondern nur mächtig nach außen geſchwungen iſt. In der Behandlung der Einzelheiten hingegen herrſcht ein ſtarker Gegenſatz. Die Geſtalt iſt einheitlich geſehen, die Hauptteile des Körpers heben ſich in ſchlichter Gliederung voneinander ab. Zumal die übertrieben ſorgfältige und kleinliche Behandlung

[1] In einem im übrigen anſcheinend unzuverläſſigen Manuskript aus der Mitte des 16. Jahrhunderts im Ulmer Stadtarchiv (Ulmenſia 5563), das als Meiſter des Werkes Jörg Seyrlin und als Koſten 7000 fl. angibt, heißt es: Darbey ſeindt 12 steinen staffeln vnd 12 steinen bilder, so eines Manes lengen waren, gestanden, welche noch bei unser Frawen liegen.

[2] Ulm, Gewerbemuſeum, Saal V, Nr. 34—38. Die Figuren wurden 1843 von dem Fabrikanten Wieland geſchenkt, der ſie ſeit dem Abbruche des Oelberges verwahrt hatte. Vgl. Verhandlungen des Vereins für Kunſt und Altertum in Ulm und Oberſchwaben, 1843, S. 28.

[3] Vgl. Pfleiderer, Münſterbuch, Ulm 1907, Seite 136. H. 1.36, B. 1.22 m.

des Bruſtkorbes hat hier einer, mit anderen Kruzifixen verglichen, zwar immer noch ſehr kräftigen, aber weit geſchloſſeneren Bildung Platʒ gemacht; in der Geſtaltung des Kopfes und der Arme wirkt die Vereinfachung weniger erfreulich. Im ganzen erſcheint der Ulmer Gekreuzigte wie eine verbeſſernde Nachbildung des Haller Werkes. Daß Michel Erhart ſelbſt ſie vorgenommen und damit ſeine Art, die Dinge zu ſehen, faſt in das Gegenteil gewandelt haben ſollte, mag füglich zweifelhaft ſcheinen.

Immerhin iſt ſo viel gewiß, daß den 1516 bis 1518 geſchaffenen Propheten des Ulmer Oelberges (Tafel 36) keine Spur der Aengſtlichkeit des Haller Kruzifixus mehr anhaftet. Erhalten ſind fünf beſchädigte Kalkſteinfiguren, die ſich, ſowohl der Größe wie dem Stile nach, in zwei Gruppen ſcheiden [1]. Die drei kleineren Statuen verraten eine größere Auffaſſung und ſorgfältigere Ausführung, die übrigen ſind derber. Alle fünf, gedrungene, unterſetʒte Geſtalten, halten Spruchbänder. Die Standmotive ſind bei den kleineren Figuren klar, das linke Bein iſt in allen als Spielbein behandelt. Das Gerüſt der Körper kommt trotʒ der Schwere der in breiten Falten fallenden Mäntel ſicher zur Geltung; die drei bärtigen Köpfe ſind ausdrucksvoll, in der Behandlung der Augenpartie pathetiſch. Von den beiden übrigen Figuren iſt zumal die Geſtalt des unſicher ſtehenden Propheten, der mit beiden Händen ungeſchickt in das ſchmale Schriftband greift, recht unbedeutend, die andere in der Haltung nicht weniger unfrei.

Die drei erſten Statuen ſind Schöpfungen eines feines Blickes und ſeiner Hand ſicheren Künſtlers, alſo wohl des Michel Erhart ſelbſt. Die beiden anderen dürfen vielleicht als Werke des Sohnes Bernhard angeſehen werden. Der geringe Größenunterſchied machte ſich am Oelberg ſelbſt kaum ſtörend bemerkbar.

Leicht möchte man verſucht ſein, dem Michel Erhart einige Stücke aus der großen Zahl der anonymen Ulmer Skulpturen zuzuweiſen. Arbeiten, die unmittelbar mit dem Haller Kruzifixus oder den Oelbergfiguren verwandt wären, ſind indes nicht vorhanden.

III

NICLAUS WECKMANN

Noch weniger als von Michel Erhart iſt uns von Niclaus Weckmann bekannt, der um die Wende des Jahrhunderts in Ulm eine angeſehene Stellung einnimmt, von deſſen Werken ſich indes leider gar nichts erhalten hat.

1481, vff Montag nach mari magdalene (23. Juli) wird er als Bürger in Ulm aufgenommen. Als Bürgen ſind Hans Schüchlin, Michel Erhart und Pals Lebzelter genannt [2]. 1484 wird ein Niclaus Steinmetʒ erwähnt [3]. 1490 fertigt Niclaus Weggmann den Hoch-

1 Die drei auf Tafel 36 abgebildeten Propheten ſind 0,820, 0,823 und 0,840 m hoch, die beiden übrigen 0,895 und 0,910. Die letʒteren werden von Walcher, Der Ulmer Oelberg, Münſterblätter 1889, für nicht zugehörig gehalten. Hätte die Seite 76, Anmerkung 1 zitierte Quelle recht, ſo könnte überhaupt keine der fünf Figuren vom Oelberg ſtammen. Wir neigen der Meinung zu, daß die ſtiliſtiſchen Unterſchiede der beiden Gruppen nicht groß genug ſind, als daß auf Grund derſelben ihre Zuſammengehörigkeit bezweifelt werden dürfte; im übrigen liegt kein Grund vor, an der Angabe Wielands zu zweifeln.

2 Ulm, Stadtarchiv, Bürgerbuch 1474-1499, fol. 23. Vgl. Anlage 66.

3 Vgl. Jäger, Ulms Leben im Mittelalter, 1831, S. 574.

altar für die Pfarrkirche S. Maria und S. Martin in Biberach[1]. In der Predella war die Wurzel Jeſſe dargeſtellt, umgeben von den vier Evangeliſten; der Stamm mit den Bruſtbildern der zwölf Könige umrankte den ganzen Schrein, in dem die ſitzende Madonna, umgeben von den Heiligen Petrus, Paulus und den bereits außerhalb auf Poſtamenten ſtehenden Georg und Mauritius zu ſehen war. Im Auffatze befand ſich unter vielen Heiligen als Hauptfigur S. Martin zu Pferde. Auf den Innenſeiten der Innenflügel ſah man Reliefs der Geburt Chriſti, der Anbetung der Könige, der Beſchneidung und des Kindermordes. Die Gemälde ſchuf angeblich Martin Schongauer[2].

1498 erſcheint Meiſter Niclaus als Bildhauer in den Hüttenrechnungen des Ulmer Münſters[3].

1499 wird Meiſter Niclaus Wöggmann Bildhauer zwölf maiſter bei der Neuaufſtellung des Inſtrumentum Confraternitatis der Maler u.ſ.w. in dem gottshauß Wengen an zweiter Stelle, unmittelbar nach Hans Schüchlin Alten Zunft Maiſter genannt[4].

1508, 1512 und 1514 werden Niclaus Bildhauer und David Rott im Zinsbuche der Frauenpfleger als Zinſer aus einem Stul erwähnt, der von dem alten Zoller kommt[5]. 1514 erhält er vom Münſter regelmäßig Bezahlung[6].

Von 1506 bis 1526 findet ſich Niclaus Weckmann noch häufig in den Münſterrechnungen, zuletzt mit dem Zuſatze der Alt[7]. Offenbar ſetzt der Sohn Hieronymus ſein Handwerk fort.

1 Vgl. Krais, Chronik der Stadt Biberach. Manuſkript in der Ev. Dekanatsbibliothek, Biberach a. R. Bd. I, S. 47, ſowie Anlage 68.

2 Chronica Civitatis Biberacensis ante Lutheri Tempora (um 1531). Kopie aus der Zeit um 1660 in der Fürſtl. Bibliothek zu Wolfegg. Vgl. Schilling, Die religiöſen Zuſtände der Reichsſtadt Biberach. Freiburger Diözeſanarchiv, 1887, S. 22 f., ſowie Anlage 67.

3 Vgl. Jäger, Ulms Leben im Mittelalter, 1831, S. 580.

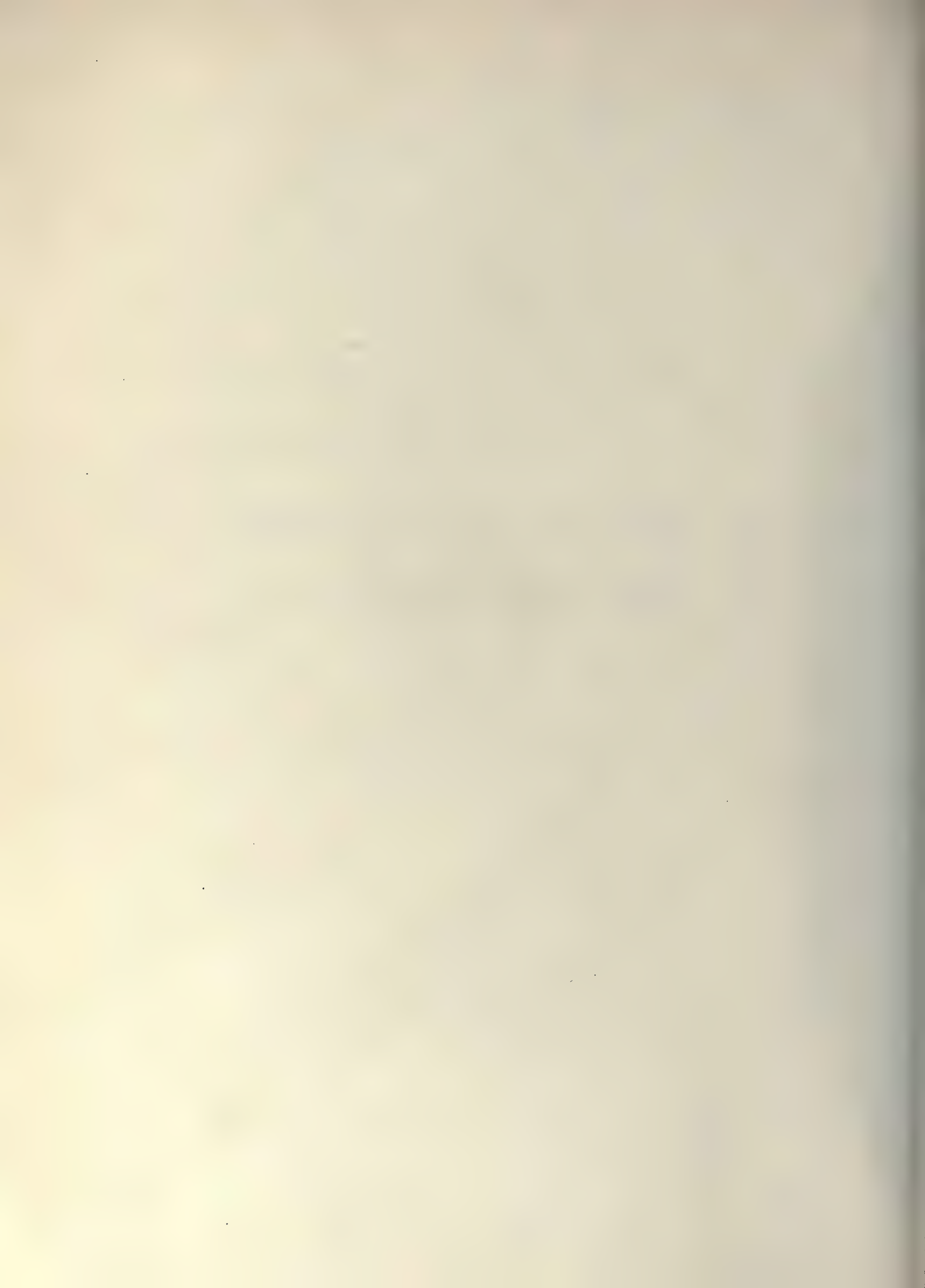
4 Verhandlungen des Vereins für Kunſt und Altertum in Ulm und Oberſchwaben, 1870, S. 26. Vgl. Anlage 69.

5 Ulm, Stadtarchiv, Hüttenzinsbuch der Frauenpfleger, 1508, S. 59, 1512 und 1514 S. 58. Vgl. Anlagen 70, 71, 72.

6 Ulm, Stadtarchiv, Hüttenzinsbuch der Frauenpfleger, 1514, S. 139, 141, 143, 145. Vgl. Anlage 73.

7 Vgl. Jäger, Ulms Leben im Mittelalter, 1831, S. 580.

DIE BLAUBEURER MEISTER
GREGOR ERHART



I

DER BLAUBEURER ALTAR

Unter den Schnitzwerken der Ulmer Schule, deren Urſprung nicht auf die Sürlin zurückgeführt wird, erfreut ſich ſeit alter Zeit keines einer ſolchen Volkstümlichkeit, wie der Blaubeurer Altar, der, wie wir aus Inſchriften wiſſen, 1493 und 1494 [1] geſchaffen wurde.

Es iſt ein Wandelaltar [2] mit zwei Paar beweglichen Flügeln und hohem, aus drei Baldachinen beſtehendem Auffatz, der ſich durch Vermittelung der gleichfalls mit Flügeln verſehenen Predella über einer auf vier Stufen ruhenden Menſa erhebt. Malerei und Plaſtik ſind zu gleichen Hälften an dem Werke beteiligt. Der Malerei ſind die beiden Seiten der äußeren und die Außenſeiten der inneren Flügel, ſowie die Rückwand des Schreines, endlich die Außenſeiten der Flügel der Predella überlaſſen, derart, daß bei völlig geſchloſſenem Altar auf den Flügeln des Schreines vier Paſſionsſzenen, auf der Predella die Evangeliſten mit Johannes Bapt. und Benedictus, um das Lamm Gottes geſchart, zu ſehen ſind, während bei geöffneten Außenflügeln das Leben des Täufers ſich darſtellt; die Rückſeite des Schreines zeigt die Heiligen Urban, Silveſter, Konrad und Ulrich, jene der Predella die Bruſtbilder der Heiligen Dionyſius, Marcialis, Nicolaus v. Tolentino, Scholaſtica, Veronica, Barnabas, Servatius und Martinus. Laſſen ſich ſchon als Urheber der Malereien zahlreiche Künſtler unterſcheiden [3], ſo fehlt völlig jede Verbindung zwiſchen den Malern und den Meiſtern der figürlichen Teile des Altares. Geſchnitzt ſind in der Predella die Büſten Chriſti und der Apoſtel, in dem über der Madonna erhöhten Schreine die lebensgroßen Geſtalten der von Engeln bekrönten Jungfrau und der Heiligen Benedictus, Johannes Bapt., Johannes Ev. und Scholaſtica, auf den Flügeln die Reliefs der Geburt Chriſti und der Anbetung der Könige [4], im Auffatze vor allem die großen Figuren des Schmerzensmannes, dem ein Engel die Marterwerkzeuge reicht [5], mit Maria und Johannes, ferner die Büſten der Heiligen Laurentius und Stephanus und der vier Kirchenväter. Auf den Reliefflügeln ſieht man ferner

1 Die Zahl 1493 auf der Rückſeite des Flügelreliefs mit der Anbetung der Könige, die Zahl 1494 auf der Rückwand des Altares. Die Erhaltung des Werkes iſt untadelhaft, die Polychromie hat niemals durch Uebermalung gelitten. Reinigung 1907. – Die ältere Literatur in Bach-Baur, Der Hochaltar und das Geſtühl im Chor der Kloſterkirche zu Blaubeuren, Blaubeuren 1894; vgl. dazu die Rezenſion von Weizſäcker im Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft 1895, S. 61. – Die neuere Literatur in Baum, Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, OA. Blaubeuren, Eßlingen 1911, S. 26.

2 Schrein Höhe 3.56 m, in der Mitte 4.45 m, Breite 4.10 m, Predella Höhe 0.90 m, Breite 3.20 m.

3 Vgl. hierzu Viſcher, Jahrbuch der preuß. Kunſtſammlungen V, 1885, S. 48 ff., Lange, Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft 1907, S. 421 ff., Schütte, Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 147 ff., Baum, OA. Blaubeuren, Eßlingen 1911, S. 26.

4 Höhen: Madonna 1.80 m, Johannes Ev. 1.725 m, Johannes Bapt. 1.71 m, Benedictus 1.745 m, Scholaſtica 1.70 m. Reliefs Höhe 2.35, Breite 1.77 m, Predellafiguren Höhe 0.60 m.

5 Der das Gegenſtück bildende Engel fehlt.

11

oben in den Ecken die Bildniſſe eines bärtigen Mannes (des Grafen Eberhard im Bart?) und des zur Zeit der Altarerrichtung regierenden Blaubeurer Abtes Heinrich III. Faber (1475–1497)[1], an den ſchmalen Schreinwangen die Bruſtbilder zweier Grafen von Tübingen und Ruck, der Stifter des Kloſters, mit ihren Wappen, darüber die Reliefs von Petrus und Paulus.

Bei feiertäglicher Oeffnung treten die fünf großen Schreinfiguren beherrſchend hervor, die Flügelreliefs und die Predellenbüſten ordnen ſich unter, die Skulpturen des Aufbaues wachſen mit der, troꝫ der faſt völligen Umſeꝫung der geometriſchen Formen in vegetabiliſches Rankenwerk noch klar gegliederten Architektur der Baldachine zu einer ornamentalen Einheit zuſammen. Und dieſe Wirkung wird durch die Faſſung noch erhöht. Das Gold dominiert. Nicht nur die Ranken des Schreinabſchluſſes und die Baldachine, auch die Mäntel der großen Schreinfiguren, ſelbſt die Haare einiger Geſtalten ſind vergoldet. Aus dieſem Grundton treten das weiße Gewand und das blaue Mantelfutter des heiligen Benedictus, das härene Fell und die rote Innenſeite des Mantels des Täufers, das ſchwere Brokatgewand und der blaugefütterte Mantel der Madonna, das grüne Mantelfutter des Evangeliſten und das braun-gold brokatene Gewand mit der ſchwarz-weißen Kopfbedeckung der Scholaſtica um ſo monumentaler hervor. Die Farbigkeit iſt in den Flügeln, die für den landſchaftlichen Hintergrund ſogar die reine Malerei zu Hilfe nehmen, noch geſteigert; und auch aus dem Aufſaꝫ leuchtet es grün, blau und rot.

Das plötzliche Auftauchen und raſche Wechſeln farbiger Punkte in dem flimmernden Golde gibt den äußeren Teilen des Altares eine Lebhaftigkeit und Bewegtheit, durch die der Eindruck der erhabenen Ruhe der großen Schreinfiguren noch erhöht wird. Dennoch iſt es notwendig, ſich zu vergegenwärtigen, daß die Statuen zunächſt durchaus nicht für die Einzelbetrachtung beſtimmt ſind, ſondern daß, ähnlich wie in der Sainte-Chapelle, die künſtleriſche Abſicht völlig auf das Zuſammenwirken der polychromierten Steinarchitektur, der zahlreichen Wandfiguren und Reliefs und des prächtigen Geſtühles mit der dunklen Glut der Verglaſungen und der leuchtenden Pracht des Altares ausging, und daß die großen Statuen des Altares lediglich den Mittelpunkt dieſer harmoniſchen Anlage bilden, auf den der Blick von allen Seiten hingewieſen wird und zu dem er immer wieder zurückkehrt.

Die fünf großen Statuen (Tafel 37–39) zeigen, bei aller Betonung des Reichen und Zierlichen und unbeſchadet eines gewiſſen Phlegmas der Köpfe und Bewegungen, eine Wucht, die ſich von der Art aller bisher betrachteten Werke durchaus unterſcheidet. Darüber kann kaum ein Zweifel ſein, daß der offenbar noch unfertige, das mangelhafte anatomiſche Verſtändnis durch eine ſichere dekorative Begabung erſeꝫende Meiſter dieſer Skulpturen in den Traditionen der Multſcherſchule heranwächſt, fern der Sürlinwerkſtatt. Syrlins des Aelteren Chriſtus vom Ulmer Dreiſiꝫ iſt gewißlich eine zage Arbeit, in der Schrittſtellung altertümlich, in der Formgebung unbehilflich. Dennoch erſcheint er, obwohl ſeine Intenſität weit hinter jener der machtvollen Blaubeurer Werke zurückbleibt, im ganzen natürlicher und damit moderner. Den Blaubeurer Figuren fehlt jene Sicherheit, jenes von dieſer Welt Sein, das ſämtlichen Werken des älteren Syrlin eignet. Der Betrachter bleibt über die Haltung des Körpers, zumal über die Stellung, entweder im ungewiſſen, oder er ſieht ſich

[1] Nebſt den beiden im folgenden erwähnten Wappenfiguren im Ergänzungsatlas der Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Lieferung 27/28, Eßlingen 1910, abgebildet.

jener taſtenden, leiſen, im Gegenſatʒe zu der bewußt übertriebenen Geziertheit der Fiſchkaſtenritter lediglich ein wenig preziöſen Bewegung gegenüber, die zu den Merkmalen der älteren Kunſt gehört und in deren Ueberwindung das größte Verdienſt der beiden Sürlin begründet iſt. Man betrachte die Geſtalt Johannes des Täufers. Das nackte rechte Bein iſt faſt vorſichtig zur Seite geſtellt, die rechte Hand – von einer feinen und eleganten Form, die an vergangene Ideale erinnerte, wären nicht Geſamtheit und Einzelglieder ſorgfältig durchgebildet – weiſt ſpitʒ und dennoch ſo unſicher, daß man über den Zweck der Bewegung im unklaren ſein kann, auf das Lamm in der Linken; der Kopf, von wallendem Haar und Bart umrahmt, iſt ein wenig zurückgeworfen. Unverkennbar iſt die repräſentative Abſicht dieſer Statue wie auch der zugehörigen Figuren; aber es fehlt der Repräſentation völlig die ruhige, zurückhaltende Geſchloſſenheit, wie ſie etwa die Bingener Schöpfungen des jüngeren Sürlin zeigen; die Beziehung zum Betrachter iſt lebhafter. Kein Wunder, daß an dieſem Pathos auch die Gewandbehandlung teilnimmt. Am meiſten gerade bei Johannes dem Täufer; über dem kurzen Felle trägt er als Mantel ein breites Tuch aus ſchwerem Stoffe, deſſen beide Enden von der Linken gehalten werden, derart, daß die rechte Mantelhälfte in ſchwerem Bauſche und wenigen mächtigen Röhrenfalten niederfallen. Es ſind Falten von einer dramatiſchen Wucht, wie ſie in der Ulmer Plaſtik jener Zeit kaum noch einmal ſich finden; man denke zur Vergleichung nur etwa an die idylliſchen, ruhigen Faltenzüge des Mantels der Bingener Madonna. Sucht man nach der Herkunft dieſer Erſcheinung, ſo wird der Blick abermals rückwärts zu der Kunſt der Nachfolger Multſchers geleitet. Nur begnügt ſich der Blaubeurer Meiſter bei der Wiedergabe der Einzelheiten in jugendlicher Lebhaftigkeit keineswegs mit dem, was der letʒten Generation erſtrebenswert ſchien. Der alte Reichtum der Faltengruppierung, die alte Dichtigkeit der Umhüllung wird eher noch geſteigert als verringert. Die überflüſſige Querfalte über dem rechten Knie der Madonna wäre früher nicht möglich geweſen. Gerade in dieſen kleinen Zügen verraten ſich die Blaubeurer Werke am deutlichſten als Schöpfungen einer Uebergangskunſt, die unmittelbar von dem alten unorganiſchen Stile zu einem neuen noch äußerlicheren überleitet. Die überlegene, ſichere Körperkenntnis der Sürlin fehlt dem Blaubeurer Meiſter. Sein Gewand iſt nicht Ausdrucksmittel des Körpers, ſondern um ſeiner ſelbſt willen da, Draperie. Seine Statuen entſprechen im ganzen dem Durchſchnittsſtile der Zeit. Vor ihnen erkennt man am beſten, wie hoch die Sürlin geſtiegen waren. Das hindert nicht, daß die Jugendkraft des Temperamentes ihres Schöpfers ſie dennoch über das Mittelmäßige hinaushebt. Wenn ſie auch entwicklungsgeſchichtlich eine weit geringere Bedeutung haben als etwa die Ulmer Geſtühlbüſten, ſo ſind ſie darum nicht minder Ausdruck einer ſtarken Perſönlichkeit. Nur beruht der Wert der Begabung des Blaubeurers auf einem mit Zagheit ſeltſam gemiſchten dekorativen Pathos und einer rhythmiſchen Linienführung, nicht im Körpergefühl.

Die geringſte der fünf Figuren dürfte die heilige Scholaſtica ſein. Das Gewand zeigt die Schwächen des Gewandes der Madonna in geſteigertem Maße: außer den glatt fallenden Röhrenfalten eine Fülle ungenügend begründeten kleinlichen Horizontalgefälts; am Saume ſchon willkürliches Umſchlagen. Das angedeutete linke Knie ſitʒt viel zu tief. Das zur Standbeinſeite geneigte Haupt, von Tüchern halb verhüllt, läßt immerhin bereits den eigenen Stil der Kopfbildung des Meiſters erkennen: breite Wangen mit ſtarkem Jochbein, eine fein geſchwungene Mundlinie mit lebhaft geſchweiften Lippen; die Augen ſchauen

nur ſchmal unter den ſchweren Lidern hervor. Das Sinnende des Kopfes kehrt in der unbeſtimmten Haltung der Hände wieder, die mit leicht geſpreizten Fingern ein Buch an die Bruſt drücken.

Der Unſicherheit des Stehens der Madonna iſt bereits Erwähnung getan. Auch ihr Knie ſitzt viel zu tief. Dem Künſtler genügt die vagſte Andeutung. Auf den Organismus des Körpers, den er, wie das – wenigſtens in der Sehfläche – luſtig bewegte Kind zeigt, immerhin kennt, kommt es ihm nicht an, viel mehr auf den majeſtätiſchen Geſamteindruck, wie er durch den Umriß der Figur, allenfalls die Haltung des Kopfes und die farbige Faſſung bewirkt wird. Dem ovalen Haupte auf ſchlankem Halſe iſt unverkennbar eine allzu ſtarke Bedeutung beigelegt. Träumeriſch iſt es zurückgeneigt. Der Ausdruck der Weltfremdheit, den die hoch geſchwungenen Brauen über den ſchmalen Augen hervorrufen, ſteht in ſeltſamem Gegenſatze zu der Irdiſchkeit des ſchönen Mundes und gar der großen Entſchiedenheit des Kinnes.

Die beiden übrigen männlichen Statuen bieten keine weſentlich neuen Züge mehr. Der Evangeliſt Johannes, in der üblichen reichen Lockenperücke, zeigt dieſelbe etwas ſpitze Haltung und Bewegung wie der Täufer. Der rechte Fuß iſt vorgeſtellt, der Oberkörper ſtark nach der Standbeinſeite, das ſtark erhobene, im übrigen frontal gegebene Haupt wiederum nach der entgegengeſetzten Richtung geneigt. Zu der ſteilen Haltung des Kopfes ſteht das müde Schließen der Augenlider im Widerſpruch. Die Rechte deutet auch hier wieder ſpitz und zag zugleich. Die Gewandung zeigt infolge des Umſtandes, daß das Unterkleid in ſchweren, parallelen Röhrenfalten niederfällt und der Mantel in einfacher Weiſe vom linken Arme hochgerafft wird, eine ſchlichtere Bildung als bei den anderen Figuren.

Der heilige Benedictus endlich iſt der Madonna formal verwandt; die Stellung iſt, was allerdings faſt nur aus den vorſtehenden Schuhſpitzen erſehen werden kann, umgekehrt, die pathetiſche Kopfhaltung gleich. Der große Mantel mit weiten Aermeln hüllt die Geſtalt völlig ein. Das Spiel der ziemlich ruhig fallenden, wenig gebrochenen Röhrenfalten iſt gewiß nicht ohne Reiz; nur fehlt auch hier wieder der Körper als eigentlicher Träger der Funktion.

Es genügt ein Blick auf die drei fliegenden Engel, welche die Madonna krönen[1], zur Beſtärkung der Erkenntnis, wie ſehr hier noch der Einfluß der älteren Zeit waltet. Das ſind noch Weſen ähnlich jenen, die wir von Sterzing[2] her kennen, in den gleichen langen, zierlich gefalteten Gewändern. Nur die Köpfe zeigen, wie überall am Altar, keine Beziehung zur Art der Multſcherwerkſtatt. Friſche, derbe Geſichter, ohne eine Spur jener unvergleichlichen Feinheit und Weichheit der ſchimmernden Oberfläche, welche die Schöpfungen noch der Multſchergeſellen auszeichnet.

Unter den übrigen figürlichen Teilen des Altares dürfte der größte Teil eigenhändige Arbeit des Meiſters der Schreinſtatuen ſein. Beſonders gilt dies für die Geſtalten der Kreuzigungsgruppe im Aufſatze und für die kleinen Konſolenbüſten daſelbſt; auch die ausdrucksvollen Büſten der Grafen von Tübingen und Ruck an den Schreinwangen und jene des Abtes und des ſogenannten Grafen Eberhard oben an den Flügeln dürfen als ſichere Werke des Meiſters gelten. An den großen Flügelbildern ſelbſt (Tafel 41, 42) wirkt die male-

1 Abbildung im Ergänzungsatlas der Kunſt- und Altertumsdenkmäler von Württemberg, Lieferung 27/28, Eßlingen 1910.

2 Vgl. Stadler, Hans Multſcher, Straßburg 1907, Tafel 6.

riſche Kompoſition zunächſt etwas fremdartig. Schon rein techniſch ſcheint die Verbindung eines gemalten landſchaftlichen Hintergrundes mit Reliefarchitektur und Relieffiguren im Vordergrund, wenngleich dieſe Vermengung zweier verſchiedener Kunſtarten hier nicht im Dienſte einer unkünſtleriſch-illuſionären Tendenz ſteht, nicht unbedenklich. Es kommt die ſtarke Betonung der Raumperſpektive und der durch ſie verurſachte Größenunterſchied der Figuren innerhalb des Reliefs hinzu, um den Eindruck des Unmonumentalen zu verſtärken, der durch die Nachbarſchaft der Schreinſtatuen nur noch geſteigert wird. Ueberdies bleibt die Sorgſamkeit der Arbeit hinter jener der Schreinfiguren zurück. Die Faltengebung iſt flüchtiger und weicher; man vergleiche etwa die ſingenden Engel der Geburt Chriſti mit den bekrönenden der Schreinmadonna. Jenes Motiv des willkürlichen Umſchlagens, das ſich zuerſt am Mantelſaum der heiligen Scholaſtica findet, kehrt nun häufiger wieder, ſo bei der Figur des eilig herankommenden Königs. Kopftypen und Bewegungen aber ſind die alten geblieben. In der Art, wie der knieende greiſe König das Händlein des Kindes faßt, wie in der Geburtsſzene Maria die Hände zögernd und fein ineinander legt, klingt noch immer das gotiſche Schönheitsideal nach. — In der Kompoſition macht ſich eine zunehmende Auflockerung bemerkbar. Die Anbetung der Könige zeigt noch eine faſt ſymmetriſche Gruppierung. Vor der Mauer der Krippe ſitzt, nur ein wenig zur Seite, gegen den rein im Profil gegebenen knieenden König hingewendet, die Madonna, die zwei anderen Könige ſchreiten von beiden Seiten gleichmäßig heran[1]. Nachläſſiger iſt die Geburt Chriſti komponiert. Hier kniet die Madonna rechts im Vordergrunde, während ſich die übrigen Perſonen, Joſeph und die Hirten, gegen rückwärts im Maßſtabe immer mehr verjüngen.

Die Halbfiguren der Predella endlich, Chriſtus mit den Apoſteln darſtellend[2], zeigen nochmals alle Vorzüge und Schwächen des geſamten Werkes. Daß ſie von der gleichen Hand ſind wie die großen Schreinfiguren, ergibt ſich aus der Vergleichung der beiden Darſtellungen des Evangeliſten Johannes. Es iſt unten und oben der gleiche Kopf, nur im Predellenbild noch pathetiſcher erhoben, mit weiter geöffneten Augen und wirreren Locken. Ueberall herrſcht in dieſen Büſten die von den Schreinfiguren bekannte, ein wenig hilfloſe Repräſentationsabſicht. Man denke an des älteren Syrlin Chorgeſtühlfiguren. Wie ſind ſie körperlich klar und ſicher gegeben und im Ausdruck geſchloſſen! Hier hingegen in den drei Gruppen zwar eine nicht unwirkſame Kompoſition, derart, daß eine Geſtalt der hinteren Reihe ſtets in der Lücke zwiſchen zwei Apoſteln der vorderen Reihe ſichtbar wird. Welche Befangenheit aber im Ausdrucke! Die mittleren Figuren, Chriſtus mit Petrus und Johannes, wenden ſich dem Beſchauer zu, von den übrigen ſchauen einige ins Leere, andere ſenken die Lider in der von einigen der Schreinfiguren her bekannten Art. Aehnlich unbehilflich iſt das Spiel der ſpitz greifenden Hände. Im Faltenwurf der Gewänder ſchließlich macht ſich die gleiche Freude an reicher Geſtaltung der Einzelheiten geltend, die man an den oberen Figuren bemerkt.

1 Ein am Oberſchenkel des Mohren angebrachtes, aus den Buchſtaben A und V gebildetes Monogramm mit der Unterſchrift Dier zuo lieb 100 hat zu den ſeltſamſten Vermutungen über den Künſtler Anlaß gegeben. Vgl. Schütte, Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 150.

2 Abbildung im Ergänzungsatlas der Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Lieferung 25/26, Eßlingen 1909.

II

ANDERE WERKE DES MEISTERS DES BLAUBEURER ALTARES

Zwei ſtattliche Madonnen, Mittelſtücke großer Altarſchreine, zeigen den Stil des Meiſters des Blaubeurer Altares [1].

Das Maximiliansmuſeum in Augsburg bewahrt eine angeblich aus S. Ulrich ſtammende Madonna auf der Mondſichel (Tafel 40) [2]. Ein mächtiges Werk von großem berauſchendem Schwunge. Der rechte Fuß iſt vorgeſetzt, die linke Hüfte ſtark ausgebogen, der geſamte gewaltige Unterkörper ein wenig zur Seite gedreht, während die Bruſt, über dem hohen Gürtel, ſich wieder nach vorn wendet und das Haupt in entgegengeſetzter Richtung wie der Unterkörper leicht geneigt iſt. Mit beiden Armen hält die Madonna in ſchlichter Weiſe das ruhig bewegte Kind. Das Gewand fällt ganz glatt mit wenigen, großen, röhrenförmigen Vertikalfalten, der Mantel, vorn offen, ruht auf den Schultern und wird von beiden Armen ein wenig hochgerafft. Das Kopftuch fiel vom Haupte auf die Schultern.

Es lebt noch ein Reſt des Stiles der Multſcherzeit in dieſer Figur. Das ein wenig Geſuchte der Bewegung, die Art, wie die Hauptteile des Körpers im Winkel gegen einander abgeſetzt ſind, die ſtarke Hüftausbiegung im Verein mit einer gewiſſen Unklarheit des Stehens einerſeits, der prächtige Wurf des in ziemlich weichen Kurven fallenden Mantels anderſeits, macht die Fortwirkung der älteren Tradition unverkennbar. Freilich, der Körper verſchwindet nicht mehr ſo vollſtändig hinter der Umhüllung, wie etwa bei der Sterzinger Madonna. Die Linie, die ſich von der rechten Schulter zur Hüfte und weiter zum Knie verfolgen läßt, iſt nicht allein lebendig, ſondern ſogar mit großer Feinheit gegeben; man achte darauf, wie die weichen Röhrenfalten, die von der Hüfte an ſchräg abwärts ziehen, den Hauptkontur des Körpers noch verſtärken. Dieſer anmutigen Freiheit aber ſteht in den übrigen Teilen noch das altertümliche Streben nach einem vom Körper unabhängigen Organismus der Gewänder entgegen. Und gerade in der majeſtätiſchen Art, wie hier das Gewand zum ſelbſtändigen Ausdrucksfaktor erhoben wird, liegt, mehr als in Einzelzügen, die Verwandtſchaft mit der Blaubeurer Madonna begründet. Das Gemeinſame dieſer beiden Werke gegenüber einer Arbeit des jüngeren Sürlin, wie etwa der Bingener Madonna, tritt bei einer Vergleichung ſofort hervor. Bei Sürlin ein ruhiges Sichanpaſſen des Gewandes an den Körper, ein ſachliches Gleiten und Fließen der Falten. In Augsburg ſelbſtändige Kraft und ein ſtarker Eigenrhythmus. Wie an der Blaubeurer Madonna hat bei der Augsburgerin das Gewand noch den Zweck, den Blick vom Körpergerüſt ſelbſt abzulenken. Das bloß Organiſche iſt dem Künſtler einerſeits noch nicht ſchlechthin erſtrebenswert, anderſeits nicht genug; er liebt vollere Akkorde.

[1] Hierauf hingewieſen zu haben iſt das Verdienſt Voeges; vgl. Voege, Der Meiſter des Blaubeurer Hochaltares und ſeine Madonnen; Monatshefte für Kunſtwiſſenſchaft, 1909, S. 11 ff. Der Verfaſſer, der die Meinung Voeges in ſeinem Vortrage über die Ulmer Plaſtik auf dem kunſthiſtoriſchen Kongreſſe 1909 bekämpfte, hat ſich nachträglich zu der Ueberzeugung bekehrt, daß die drei heiligen Jungfrauen, unbeſchadet großer Verſchiedenheiten im einzelnen, dennoch zuſammen gehören. Zum mindeſten unterſcheiden ſie ſich in wichtigen ihnen gemeinſamen Merkmalen von allen übrigen ſchwäbiſchen Madonnen.

[2] Lindenholz, H. 2.10 m. Rückſeite ausgehöhlt. Die urſprüngliche Faſſung 1909 wieder freigelegt. Gewand rotbraun, Mantel golden, innen blau. Kopftuch weiß. Es fehlt ein Teil des rechten Fußes; das Kopftuch iſt auf beiden Seiten weggeſchnitten.

Zuzugeben ift, daß die Faltengebung der beiden Mäntel im einzelnen mannigfaltige Verfchiedenheiten zeigt. Die wulftigen, an den Enden fich fpaltenden, gekehlten Rücken [1] genügen doch wohl nicht, um über die Unterfchiede hinwegfehen zu laffen. Die Falten in Blaubeuren find härter und mehr röhrenförmig, die in Augsburg weiter und bequemer. Es muß zum mindeften eine längere Entwicklung zwifchen der Herftellung der Blaubeurer und der Augsburger Figur liegen.

Unverkennbar aber ift wiederum die Verwandtfchaft der auf fchlankem, mit Rillen verfehenem Halfe fich erhebenden Köpfe. Ovale Gefichter mit hoher Stirn und fehr energifchem Kinn. Die Augen fitzen in flachen Höhlen, über denen die Brauen hoch gefchwungen find. Die in nicht alltäglicher Weife zierlich aufgeftülpte Oberlippe entfpricht offenbar einem ganz perfönlichen Schönheitsideal des Künftlers.

Die andere Statue, mit der wir uns hier zu befchäftigen haben, befindet fich im Berliner Kaifer-Friedrich-Mufeum (Tafel 40) [2]. Es ift eine Schutzmantelmadonna gleich den Schweftern in Blaubeuren und Augsburg ein Werk von gewaltigem Wurf, noch ruhiger und größer gefehen als diefe beiden Figuren, und dennoch, wie jene, in einzelnen Zügen wiederum altertümlich.

Das Werk macht auf den erften Blick den Eindruck völliger Sicherheit und Freiheit. In majeftätifcher Ruhe fteht die Himmelskönigin da, der fechs in grauweiße Kutten gekleideten, zum Teil mit fchwarzen Kapuzen bedeckten Mönche, die fich in den Falten ihres zurückgefchlagenen Mantels bergen, kaum achtend. Das Haupt ift nur wenig zur Seite geneigt. Unter halb gefenkten Lidern blicken die Augen ins Weite. Beide Hände, von weicher, fchmiegfamer Bildung, halten, zugleich mit dem fchweren Kopftuche, das Kind, das nun allerdings die Ruhe, die es in Blaubeuren und Augsburg zeigt, überwunden hat, den Oberkörper lebhaft nach rückwärts dreht, das pausbäckige lockige Köpflein nach vorn wirft und die Arme weit ausftreckt. Ein folches Maß von freier Bewegung war noch an der Blaubeurer Statue undenkbar. Und wie gut paßt zu der Lebendigkeit der horizontalen Gliederung in den oberen Partieen die Schlichtheit der vertikalen Falten der unteren Gewandhälfte. Ift die Tradition der fünfziger Jahre hier nicht endgiltig überwunden, ift nicht die vollkommene Herrfchaft des Künftlers über die Probleme der Körperbildung erreicht, die fich für uns mit dem Begriffe der Renaiffance verbindet?

Nein, fo monumental auch die Figur beim erften Anblick wirkt, es haftet ihr dennoch ein nicht unbeträchtlicher Reft der Unficherheit des fünfzehnten Jahrhunderts an. Auf der linken Seite gewahrt man in beträchtlicher Tiefe das Knie des Spielbeines der Madonna. Die Falten machen einen Umweg, damit es recht deutlich hervortreten kann. Es war dem Künftler darum zu tun, das Standmotiv klar zu machen, und gerade hierbei hat er feine mangelhafte Körperkenntnis an den Tag gebracht; denn, wie in Blaubeuren und Augsburg, ift auch hier der Oberfchenkel viel zu lang. Nur tritt in Berlin, infolge des ruhigen Fallens der Falten, der Mangel um fo deutlicher hervor. Auch die unnatürlichen Rillen am Halfe finden fich hier wieder. Das Greifen der Hände ift, wie in Augsburg, allzu zierlich im

1 Voege, a. a. O. S. 16.

2 Berlin, Kaifer-Friedrich-Mufeum, Deutfche Bildwerke Nr. 100. Vgl. Voege, Befchreibung der deutfchen Bildwerke des Kaifer-Friedrich-Mufeums, 1910, S. 49 f. Lindenholz, H. 2.16 m. Gewand rot, innen grün. Mantel blau, innen gelbbraun. Krone ergänzt. Aus Kaisheim. Erworben 1886 in Augsburg.

Verhältnis zu der Wucht der gesamten Erscheinung. Kurz, es fehlt noch das Ausgewogene, die unbedingte Sicherheit der Renaissance.

Neben diesen negativen Merkmalen gibt es auch genug positive, die auf die Beziehung zu der Blaubeurer Jungfrau hinweisen. Zwar der Faltencharakter ist nicht genau der nämliche wie in Blaubeuren. Die Falten sind wohl röhrenförmig, jedoch dünner und schlichter. Aber dürfte sich dieser Umstand nicht daraus erklären, daß wir es in Blaubeuren mit den Falten des schweren Mantels zu tun haben, während in Berlin die Falten des dünneren Gewandes zu uns sprechen? Die Behandlung der in beiden Fällen linnenen Kopftücher wenigstens stimmt genau überein. Verwandt sind unverkennbar auch die drei Madonnengesichter, wenngleich der Berliner Statue jenes charakteristische Vorspringen der Oberlippe fehlt.

In welcher Reihenfolge sind die drei Madonnen entstanden? Daß die mit Sicherheit im Jahre 1493 geschaffene oder wenigstens begonnene Blaubeurer Statue an die Spitze zu setzen ist, darüber kann wohl kein Zweifel sein. Bezüglich der beiden anderen Figuren wird die Entscheidung weniger leicht; doch möchte immerhin die Berliner Madonna mit der zunächst scheinbar so großen Standfestigkeit und der Kühnheit der Drehung des Kindes als die jüngste angesehen werden dürfen [1].

III

GREGOR ERHART

Die Berliner Madonna stammt aus einem Zisterzienserkloster; dies beweist die Tracht der Mönche, die in ihrem Mantel Schutz suchen [2]. Hiermit stimmt zusammen, daß als ihr Herkunftsort Kaisheim angegeben wird. Wann sie von dort verschwand, läßt sich nicht in Erfahrung bringen. Jedenfalls muß sie das Mittelstück eines keineswegs kleinen Altares gebildet haben.

Nun wissen wir, daß Abt Georg Kastner von Kaisheim in den Jahren 1502–1504, also in einer Zeit, in die der Stil der Berliner Figur ohne Zweifel gut paßt, einen prächtigen Choraltar schaffen läßt. Und zwar sind wir auch über die Schöpfer unterrichtet. Dieweil aber dieser Abbt Gorg, heißt es in Knebels Kaisheimer Chronik [3], ain sonder lust hett zu pauen vnd nemlich zu dem gotts zier, hat er im obgemelten jar [MCCCCCII] ain costlich chortaffel lasen, daran die besten III maister zu Augspurg haben gemacht, als sy zu der zeit weit vnd prait mochten sein, der schreiner maister Adolph Kastner im Kaißhamer Hof, pildhauer maister Gregori, der maler Hanß Holpain. Diese taffel gestond vil geldts.

1 Einem Schüler des Blaubeurer Meisters sind wohl die Figuren des Kapitelaltärchens aus Kloster Urspring (Tafel 43) in der Sammlung der Lorenzkapelle in Rottweil, Nr. 157, zuzuweisen. Maria, die Sünder unter ihrem von einem Engel ausgebreiteten Mantel bergend, und Christus, auf die Wundmale weisend, vor Gottvater in den Wolken, ist das Thema des Werkes. Die Falten sind kräftig, in der Art jener der Augsburger Madonna, die Körperbehandlung ist sicherer, zugleich derber als an den Figuren im Aufsatze des Blaubeurer Hochaltares, doch mit keinem Werke näher verwandt als mit diesem. Zu den Werkstattarbeiten des Blaubeurer Meisters gehören auch die Statuen des auferstandenen Heilandes, der Mater dolorosa und des Johannes, die heute im Aufsatze des Altares in Lautern (OA. Blaubeuren) zu sehen sind.

2 Es ist nicht ersichtlich, warum Voege, a. a. O. S. 11, sie für Karmeliten hält.

3 Knebel d. Ae., Chronik von Kaisheim, 1531. Handschrift im Allgemeinen Reichsarchiv. München. Bl. 226. Vgl. Anlage 87.

Der Altar ward, angeblich wegen ſeines Alters und ſeiner Wurmſtichigkeit, in Wahrheit, weil er dem Geſchmack des ſpäten 17. Jahrhunderts nicht mehr entſprach, 1673, beim Bau des jeţigen Hochaltares, beſeitigt. Seine Flügel wurden der Herzogin von Neuburg auf ihr Andringen geſchenkt, welche ſelbe wieder ihrem Gemahl (Herzog Philipp Wilhelm) zum Geburtstag übergab, der eine beſondere Verehrung gegen dieſe Bilder hatte[1]. Auf ſolche Weiſe gelangten ſie in bayriſchen Staatsbeſiţ und in die Aeltere Pinakothek zu München.

Wohin die Statuen kamen, iſt unbekannt. Nur die Madonna blieb in Kaisheim, ſei es in der Kirche aufgeſtellt oder in Privatbeſiţ, bis ſie auf dem Umwege über den Augsburger Kunſthandel für das Berliner Muſeum erworben ward.

Einerſeits alſo eine Madonna aus Kaisheim, nach der Größe zu ſchließen aus einem Hochaltar ſtammend, dem Stile nach um 1500 entſtanden und eng verwandt mit der Blaubeurer und einer Augsburger Jungfrau, hinſichtlich der Qualität endlich eines berühmten Meiſters würdig. Anderſeits die ſichere Nachricht, daß im Jahre 1502 die drei beſten Augsburger Meiſter, der Schreiner Adolf, der Bildhauer Gregor und der Maler Hans Holbein den Auftrag zu einem köſtlichen Choraltar für die Kirche in Kaisheim erhalten. Sollte es da nicht erlaubt ſein zu vermuten, daß die Berliner Madonna das Mittelſtück dieſes Hochaltares in Kaisheim bildete?[2] Und gewinnt dieſe Vermutung nicht noch an Ueberzeugungskraft, wenn wir erfahren, daß Meiſter Gregor aus Ulm ſtammt und auch für Augsburg große Altäre ſchuf?

Gregor Erhart, der zuſammen mit Adolf Dauher, dem Gatten ſeiner Schweſter, und Hans Holbein den Altar für Kaisheim fertigt, iſt im Jahre 1494 zum erſtenmal nachweisbar. Damals ſcheint er gerade nach Augsburg gekommen zu ſein; denn er bezahlt in dieſem Jahre noch keine Steuer[3].

Zwiſchen 1495 und 1496 heiratet er und verſteuert 1496 ein Heiratgut von 100 Pfund[4]. 1497 kann er ſich bereits einen Knecht und eine Magd halten[5]. Aus den Einträgen in die Steuerbücher geht hervor, daß er 1497–1500 bei Urſel Schneiderin, des Goldſchmieds Ulrich Schneider Witwe, wohnt. 1500–1510 hat er ſein eigenes Haus am Kiţenmarkt[6].

Von ſeiner künſtleriſchen Tätigkeit erfahren wir zum erſtenmal 1498. Clemens Sender, Konventual von S. Ulrich, erwähnt in ſeiner deutſchen Chronik[7], daß in dieſem Jahre von

1 Vgl. Schaidler, Chronik des ehemaligen Reichsſtiftes Kaiſersheim nebſt einer Beſchreibung der Kirche. Nördlingen 1867, S. 138. Offenbar handelt es ſich nur um die Flügel, nicht um den Schrein mit den Statuen. Wenigſtens wird in den fünf Kunſtinventarien des Neuburger Schloſſes aus den Jahren 1764, 1771, 1776, 1781, 1791 (Neuburg, K. Kreisarchiv, Repoſitur A, Nr. 15491 a–e) dieſer Figur keine Erwähnung getan. Nach Hüttner, Chronik des Kloſters Kaisheim, Bibliothek des Literariſchen Vereins in Stuttgart, Bd. 126, Tübingen 1902, S. 545, wurden die Flügel übrigens nicht abgegeben, ſondern 1673 an die Seitenwände des Presbyteriums verſeţt, 1715 auseinander geſägt und am Eingange der Kirche aufgehängt. 1804 wurden ſie nach München gebracht. Welche der beiden Ueberlieferungen richtig iſt, hat ſich nicht ermitteln laſſen.

2 Das Verhältnis ihrer Größe zu jener der Flügel war ungefähr das gleiche wie in Blaubeuren. Sie mißt 2.16 m; der Schrein muß, wie ſich aus der Addierung der Flügelhöhen (vgl. Glaſer, Hans Holbein der Aeltere, Leipzig 1909, S. 50 ff.) ergibt, eine Höhe von 3.20 m erreicht haben, während die Breite 3.40 m betrug, ſo daß alſo Plaţ für die üblichen fünf Statuen vorhanden war.

3 Vgl. Wiegand, Adolf Dauer, Straßburg 1903, S. 18, 87. In den Steuerbüchern der Stadt Augsburg, in denen ſich der Name Adolf Dauhers ſeit 1491 regelmäßig findet, heißt es zu 1494, Bl. 9b: Item Kaißheimer Hof, Adolf Dawher dt. 60 h 2 fl. Sein Schwager dt. nil dz. Jar. Vgl. Anlage 74.

4 Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch, 1496, S. 32d. Vgl. Anlage 77.

5 Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch des gemeinen Pfennigs V, S. 9. Vgl. Anlage 78.

6 Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbücher, 1497–1510. Vgl. Anlagen 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 94, 95.

7 Vgl. Sender, Chronik, Bl. 153v. Augsburg, Stadtbibliothek. In Chroniken der Deutſchen Städte. Augsburg IV. Leipzig 1894, S. 69. Vgl. Anlage 76.

Gregor Erhart ein steinernes Kruzifix für den Kirchhof von S. Ulrich gefertigt wird. In seiner gleichzeitigen lateinischen Chronographia [1] aber begnügt sich Sender nicht mit dieser Tatsache, sondern er gibt außerdem noch die beiden für die Kenntnis der Lebensgeschichte Gregors wertvollen Mitteilungen, daß der Meister aus Ulm stamme und daß seine Schwester die Gattin Adolf Dauhers sei.

Daß er in dieser Zeit bereits einen großen Werkstattbetrieb hat, geht aus der Tatsache hervor, daß er 1498 einen Lehrknaben Sebastian Kriechpawm und 1500 wiederum einen Lehrknaben Hanns Daner [2] vorstellt [3].

Dem Kruzifix für S. Ulrich folgt 1502–1504 der große Kaisheimer Altar. Gleichzeitig erhält Gregor den Auftrag, das Sakramentshaus und den Frühmeßaltar für S. Moriz in Augsburg zu fertigen. Diese Arbeit zieht sich von 1502–1508 hin. Wir erfahren aus den Urkunden [4], daß im Jahre 1502 der Altar denn Adolf vnd Jerg pildschnitzer verdingt wird. Offenbar handelt es sich bei dem Namen Jerg um einen Flüchtigkeitsfehler. Hierauf weist nicht nur die Verbindung mit Adolf Dauher hin – der Goldschmied Jerg Seld, der die Visierungen für die beiden Werke lieferte, wird niemals in den Urkunden als Bildschnitzer bezeichnet –, es ist auch in den übrigen Fällen, in denen die Schöpfer des Altares noch erwähnt werden, stets nur von Meister Adolf und Meister Gregor die Rede. Aus dem Zusammenhang der Rechnungsposten ergibt sich ferner mit einiger Gewißheit, daß das Sakramentshaus von Gregor Erhart in Verbindung mit dem Architekten Burkhard Engelberg gefertigt wird [5]. Weder von dem Sakramentshause, noch von dem Frühmeßaltar blieb eine Spur erhalten, ebensowenig von dem kleinen versilberten got, der ob der kanczel, also offenbar auf dem Kanzeldeckel angebracht war.

Das letzte Werk, das wir von Gregor Erhart kennen, stammt aus dem Jahre 1509. Ein steinernes Reiterstandbild Maximilians in S. Ulrich, vom Kaiser selbst gestiftet. Die Höhe der von Maximilian zur Verfügung gestellten Summe, 500 fl, beweist, daß es sich um kein kleines Werk handelte. Am 20. Oktober 1509 kommt der Block, roß vnd mann auf einander, schon im Rohen zugehauen, aus den Sandsteinbrüchen von Rottenbuch nach Augsburg. Der Name des Künstlers, maister Gregori, der des Kaissers bildnuß in harnasch gehauen, als von ain stuck, fertigt, wird von Demer [6] ausdrücklich bezeugt. Auch dieses

1 Vgl. Sender, Chronographia, VII, Bl. 29a (Bischöfliches Ordinariatsarchiv Augsburg, E 68). Zuerst abgedruckt bei Mader, Der Meister des Mörlindenkmals, Die Christliche Kunst III, 1907, S. 159. Vgl. Anlage 75.

2 Vorstellung von Lernknaben, 1480–1548. Augsburg, Stadtarchiv, Nr. 72b. Vgl. Vischer, Quellen zur Kunstgeschichte von Augsburg, in Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886, S. 540 f.

3 Bode, Hans Daucher, Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, 1887, S. 8 möchte diesen Hanns Daner – so, nicht Dauer, ist nach frdl. Mitteilung von Stadtarchivar Dr. Dirr in Augsburg die Schreibweise – mit Hans Dauher, dem Sohne Adolfs identifizieren.

4 Zechpflege von S. Moriz, Augsburg, Stadtarchiv, Sign. 11a. Der ganze Wortlaut bei Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, 1886, S. 576–580. Die auf Gregor Erhart bezüglichen Auszüge siehe Anlage 88.

5 Die Zusammenstellung der einzelnen Posten ergibt für Burkhard Engelberg, den Schöpfer der Architektur des Sakramentshauses . . . . etwa 440 fl.

Adolf Dauher, den Verfertiger des Schreines (und eines Teiles der Figuren?) des Frühmeßaltares etwa 137 fl.

Gregor Erhart, den Schöpfer der Statuen des Sakramentshauses und des Altares . . etwa 155 fl.

Ulrich Apt, den Maler der Altarflügel, der wohl auch die Figuren zu fassen hatte . . etwa 317 fl.

Thoma Moll, den Schmied für das von Adolf entworfene Gitter zum Sakramentshause etwa 70 fl.

Vgl. Wiegand, Adolf Dauer. Straßburg 1903, S. 28.

6 Vgl. Demers Fortsetzung zu der Chronik des Hector Mülich, S. 328. Augsburg, Stadtbibliothek, Nr. 397. Chroniken der deutschen Städte XXIII, Augsburg IV. Leipzig 1894, S. 463. Vgl. Anlage 93.

Werk, das niemals völlig vollendet wurde, ist zerstört. Es wurde nach der Säkularisation an einen Steinmetzen verkauft [1].

Noch mehr als dreißig Jahre lang läßt sich das Leben des Gregor Erhart verfolgen. 1510, anscheinend nach dem Tode seiner Gattin, gibt er das eigene Haus wieder auf und wohnt von nun an bis zu seinem Tode in der Straße Salta zum Schlechtenbad [2].

Mehreremal stellt er noch Lernknaben vor, so 1511 Martin Scharlin, 1519 Laux Rot, 1523 Oswald Dieffenprunner [3]. Indes scheint seine Arbeit doch stark zurückgegangen zu sein. 1525 wird er nochmals im Zusammenhange mit angesehenen Künstlern der Zeit genannt [4], 1531 übernimmt sein Sohn die Werkstatt [5], 1540 wird er als gestorben verzeichnet.

Eine sich auf kaum ein Jahrzehnt erstreckende lebhafte und bedeutende Tätigkeit, die dem Künstler den Ruf des größten Bildschnitzers der Stadt Augsburg einträgt, eine in Dunkel gehüllte Jugend in Ulm und ein ebenso in der Dämmerung der Geschichte verschwindendes Alter in der neuen Heimat, das ist das Bild, das wir aus den Urkunden und Chroniken vom Leben und Schaffen des Gregor Erhart gewinnen. Bei der Ueberſiedlung nach Augsburg steht der Künstler wohl nicht mehr im frühesten Jünglingsalter; schon ein Jahr nach seiner Niederlassung heiratet er. Danach könnte er wohl am Ende der sechziger oder im Anfang der siebziger Jahre geboren sein, war also, wenn überhaupt mit Michel Erhart verwandt, entweder ein Sohn oder ein wesentlich jüngerer Bruder dieses Künstlers, mit dem er niemals in Verbindung vorkommt. Oder sollte aus dem Umstande, daß die Tätigkeit Michels für Augsburg gerade in dem Augenblick aufhört, in dem Erharts Arbeit daselbst beginnt, auf ein absichtliches Verzichten des Aelteren zugunsten des Jüngeren geschlossen werden? Auch seine Schwester, die Gattin Adolf Dauhers, dürfte ihn übrigens an Jahren übertroffen haben [6].

Auf jeden Fall ist Gregor Erhart, gleich Michel und dem Schwager Adolf Dauher, von Jugend auf vielseitig gebildet. Während Adolf Dauher, wie der ältere Syrlin [7], von Hause aus Schreiner, daneben aber reichlich als Bildschnitzer und sogar als Faßmaler [8] tätig ist, bilden sich die beiden Erhart offenbar von früh auf nur in der Kunst einer Zunft, jener der Bildschnitzer, hier aber gleichmäßig als Holz- und Steinplastiker aus. So kommt es, daß wir, wie Michel, so auch Gregor auf beiden Gebieten begegnen.

Von größeren Steinarbeiten Gregors sind das Kruzifix auf dem Kirchhof von S. Ulrich, 1498, die Figuren des 1502 in Auftrag gegebenen Sakramentshauses für S. Moriz und das

1 Braun, Geschichte von S. Ulrich, Augsburg 1817, S. 390.

2 Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbücher, 1511-1541. Vgl. Anlagen 97, 98, 100, 101, 105-116, 118. – Anscheinend verheiratet sich Gregor Erhart nochmals mit einer Witwe Anna Mair. Sein Stiefsohn, Onofrius Mair, macht sich 1519 selbständig. Ein anderer Sohn, Paulus Erhart, der sich nach dem Tode seiner Mutter, um 1550, Paulus Mair nennt, erhält 1531, sundag vor s. gallen (15. Oktober) die Gerechtigkeit seines Vaters. Vgl. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, S. 520 f.; Demmler, Die Grabdenkmäler des württembergischen Fürstenhauses, Straßburg 1910, Anhang S. XXIX, XXX.

3 Vischer, a. a. O., S. 548, 551, 558. Vgl. Anlagen 96, 99, 103.

4 Vischer, a. a. O., S. 507. Vgl. Anlage 104.

5 Vgl. Anlage 111.

6 Dies wäre mit Sicherheit festgestellt, wenn ihr Sohn Hans Dauher in der Tat identisch mit jenem S. 90, Anmerkung 3 erwähnten im Jahre 1500 vorgestellten Lernknaben Hanns Daner war. In diesem Falle müßte ihre Ehe mit Adolf Dauher noch in die achtziger Jahre, also in die Ulmer Zeit dieses Künstlers zurückreichen.

7 Wiegand, Adolf Dauer, Straßburg 1903, S. 15, möchte Adolf einen Schüler des älteren Syrlin nennen.

8 Vgl. den Einspruch der Malerzunft, Wiegand, a. a. O., S. 28.

1509 gefertigte Reiterstandbild des Kaisers Maximilian im Kloster S. Ulrich überliefert. Ihnen stehen an gesicherten Holzwerken der Kaisheimer Hochaltar, 1502-1504, der Frühmeßaltar für S. Moriz, 1502-1508, und die kleine Kanzelfigur von S. Moriz gegenüber.

Ohne Zweifel haben wir nur von einem Bruchteil der Tätigkeit Gregors Kunde, und jedenfalls war er kein Anfänger mehr, als er den Weg nach Augsburg antrat. Wie aber sollen weitere Werke des Künstlers ermittelt werden?

Seine Tätigkeit als Holzplastiker wird in dem Augenblicke in helles Licht gerückt, in dem es gelingt, die Berliner Madonna als die Mittelstatue des Kaisheimer Altares überzeugend nachzuweisen. In diesem Falle folgt weiter mit einiger Wahrscheinlichkeit, daß er auch einen Altar für S. Ulrich geschaffen hat, wenn anders die Madonna des Augsburger Maximiliansmuseums aus S. Ulrich stammt[1]. Und es erhellt weiterhin, daß er auch der Meister der Schreinfiguren des Blaubeurer Altares sein muß, den er demnach unmittelbar vor seiner Abreise nach Augsburg gefertigt hätte.

Wenn der Meister aber seiner Herkunft und seiner dauernden Kunstweise nach zu den Ulmern zu rechen ist -, wo gründen die Wurzeln seines Stiles? Die nahe Verbindung mit Adolf Dauher, die Beziehungen beider zu Holbein, jene Holbeins wiederum zu Ulm und im besonderen zu Michel Erhart, deuten darauf hin, daß in den achtziger Jahren in Ulm eine Werkstatt geblüht haben muß, von deren Umfang und Mitarbeitern wir uns vorerst keine klare Vorstellung machen können. War es die Werkstatt Michel Erharts, in der Adolf und Gregor heranwuchsen und zu der auch der junge Holbein in Beziehung trat? Oder welcher andere der mit Namen überlieferten Bildschnitzer könnte etwa in Betracht kommen? Alle diese Fragen harren noch der Lösung. Nur soviel ist nach den vorangegangenen Untersuchungen wahrscheinlich, daß der Lehrer des Blaubeurer Meisters aus der Multscherschule hervorging.

Wir haben bisher nur Schnitzwerke kennen gelernt, die wir mit dem Namen Gregors verbinden zu dürfen glaubten. Indes war er nicht minder denn als Bildschnitzer auch als Bildhauer tätig. Seine urkundlich und durch die Chronisten bezeugten Arbeiten in Stein sind zwar zerstört; aber sollte nicht wenigstens der Versuch gemacht werden, dennoch Werke zu finden, die mit den Holzfiguren des Künstlers verwandt sind?

Der Blick wendet sich zuerst nach der Heimat des Künstlers. In Ulm ist, abgesehen von den Skulpturen des Tauffsteines und den Statuen des Sakramentshauses im Münster, mit denen wir uns unten beschäftigen werden, sowie Syrlins Fischkastenrittern, nichts erhalten, das zur Vergleichung herangezogen werden könnte. Näher stehen der Art des Meisters die Statuen des Hauptportales und die Reliefs der Orgelbrüstung der Klosterkirche in Blaubeuren. Sie alle sind indes erst nach dem Weggange Gregors geschaffen worden. Die engere Heimat bietet demnach keine Anhaltspunkte zur Bestimmung des Stiles seiner Steinplastik.

Während so einerseits die Blaubeurer Steinskulpturen ihm nicht zugeschrieben werden dürfen, obgleich sie seinem Stile verwandt sind, zeigen anderseits die zahlreichen Bildhauerarbeiten, die sich in Augsburg aus der Zeit seines Aufenthaltes erhalten haben, so wenig Aehnlichkeit mit der Art der ihm zugeteilten Holzfiguren, daß auch sie nicht als Werke Gregors gelten können[2].

[1] Oder sollte sie etwa im Frühmeßaltar von S. Moriz gestanden sein, über dessen Figuren wir nichts wissen?

[2] Ihre Zusammenstellung bei Mader, Studien über den Meister des Mörlindenkmals (Gregor Erhart?), Die christliche Kunst, III, 1907, S. 18 ff., 43 ff., 49 ff., 73 ff., 97 ff., 145 ff.

Den Ausgangspunkt für die Unterſuchung bildet das ſchöne Epitaph des Abtes Konrad Mörlin von S. Ulrich († 1510), das dieſer noch bei Lebzeiten, wahrſcheinlich bereits bald nach 1497 fertigen ließ [1] (Tafel 44). Auf einem niedrigen Inſchriftſockel erhebt ſich das von einem ſtark zerſtörten Stabwerkbaldachin überwölbte Figurenfeld von maßvoller Tiefe. Links, vor einem Vorhang, den ſchwebende Engel halten, die Madonna auf einem Throne, das Haupt dem auf ihrem Schoße aufrecht ſitzenden Kinde zuwendend. Den übrigen Teil des Reliefs füllen, in zwei Reihen angeordnet, ſieben heilige Geſtalten, in der vorderen Reihe zunächſt S. Bartholomäus und S. Ulrich, den knieenden Abt der Madonna empfehlend, ferner Hieronymus und Simpertus, leicht einander zugeneigt. In der hinteren Reihe blicken die an einen Baum gelehnte heilige Afra, Benedictus und Scholaſtica auf die Hauptſzene.

So vortrefflich der ruhige dramatiſche Aufbau der Gruppe, ſo gut iſt anderſeits die Reliefbehandlung, ſo lobenswert endlich der großzügige Rhythmus der Faltengebung, nicht minder wie die ſichere Haltung und Bewegung der Körper und der lebendige Ausdruck der Köpfe. Kein Zweifel, die Blaubeurer Steinſkulpturen, die wir noch betrachten müſſen, können ſich mit dieſer reifen Arbeit nicht meſſen. Ja, es iſt nicht zu leugnen, daß ſogar unſere großen Holzſtatuen mit dem Werke nicht verglichen werden können. Dem Meiſter des Mörlinepitaphes fehlt jede Spur jener Befangenheit, die wir in einzelnen wichtigen Zügen ſelbſt noch an der Kaisheimer Madonna beobachten konnten. Frei und ſicher ſtehen, ſitzen, lehnen ſeine Figuren. Das Gewächs des Körpers iſt vollkommen verſtanden und mit zwingender Ueberzeugungskraft wiedergegeben. Wie die Madonna das Kind, zu dem ſie ſich niederbeugt, mit beiden Händen äußerſt zart und dennoch ganz ungeziert hält, wie Bartholomäus die Hand auf das Haupt ſeines Schützlings legt, Afra ihren Kopf an den Baumſtamm lehnt, wie die Gewänder in großen, weichen, runden Falten fallen, die wichtigſten Punkte des Körperaufbaues erkennbar laſſend und die Ausdruckskraft der Bewegung nicht verbergend, ſondern ſteigernd, das zeugt von einer künſtleriſchen Kultur, die tief in einem von der Ulmer Tradition weſentlich verſchiedenen Herkommen wurzeln muß.

Und in der Tat, betrachten wir die Bildepitaphien der ſiebziger, achtziger und beginnenden neunziger Jahre, die ſich in nicht unbeträchtlicher Zahl im Kreuzgange des Augsburger Domes [2] und in S. Georg erhalten haben, ſo ſehen wir den Stil des Mörlinepitaphes langſam und folgerichtig heranreifen.

Da das Thema der Darſtellung in allen Fällen, in denen der Verſtorbene mit ſeinem Patron vor der heiligen Jungfrau wiedergegeben iſt, in der Hauptſache übereinſtimmt, ſo iſt eine Vergleichung der künſtleriſchen Momente um ſo leichter möglich. Man betrachte daraufhin etwa das Epitaph des Doktors Hanns Diem von 1471 an der Oſtwand des Domkreuzganges [3] mit dem Mörlinſtein. Vor der thronenden Madonna kniet der Arzt, empfohlen von der heiligen Katharina, hinter ihm ſeine Gattin. Der weichere Rhythmus der Kunſt des frühen 15. Jahrhunderts hat hier noch nicht völlig die Herrſchaft verloren; die Falten

1 Vgl. Mader, a. a. O., S. 18 ff. Das Epitaph gelangte 1850 aus dem Kapitelſaal von S. Ulrich in das Augsburger Maximilianmuſeum. Sandſtein, urſprünglich bemalt. H. 1.72 m, B. 1.73 m. Eine Nachzeichnung Holbeins nach dieſem Epitaphe befindet ſich in der öffentlichen Kunſtſammlung zu Baſel, U. III, 67. Vgl. Glaſer, Hans Holbein d. Ae., Leipzig 1908, S. 192, Nr. 64; Halm, Zur Plaſtik Augsburgs, Monatshefte für Kunſtwiſſenſchaft, 1908, S. 537 ff.

2 Vgl. Schröder, Die Monumente des Augsburger Domkreuzganges, Jahrbuch des hiſtoriſchen Vereins Dillingen, X, 1897, XI, 1898.

3 Schröder, a. a. O., Nr. 8. Abbildung in Riehl, Augsburg, Berühmte Kunſtſtätten 22, Leipzig 1903, S. 47.

der Gewänder bilden breit geschwungene Kurven und selbst das Gefält am Boden hat nicht die Brüchigkeit, die sonst für die siebziger Jahre bezeichnend ist; auch die Köpfe sind schon voll Lebens. Unverkennbar fehlt noch die Freiheit des Mörlinepitaphes; im Ansatze jedoch sind alle guten Eigenschaften dieses Werkes vorhanden. Noch näher stehen dem Mörlinepitaph die schönen Grabmäler des Otto von Schaumberg von 1478 [1] und des Ulrich von Rechberg (vor 1485 entstanden) [2] im Westflügel des Domkreuzganges, beide Meisterstücke feiner dramatischer Gliederung. Auf dem ersten Epitaph hält die thronende Madonna voll Anmut das segnende Kind nach links gewendet, während sie selbst das Haupt den übrigen Stiftern auf der anderen Seite zuneigt. Das zweite Relief zeigt die umgekehrte Anordnung, noch trefflicher gegliedert. In den frei bewegten Körpern und in den prachtvoll weich und natürlich geschwungenen Gewändern flutet schon völlig das neue Leben.

Im übrigen mangelt es in Augsburg am Ende des 15. Jahrhunderts nicht an Bildhauern, die ihre eigenen Wege gehen, wie, um ein beliebiges Beispiel anzuführen, der Meister des Epitaphes Klieber [3] von 1498 mit der willkürlichen Behandlung der schmalen, flachen am Boden geknitterten Falten beweist. Aber die Arbeiten dieser Künstler, Hans Beirlin mit eingeschlossen, geben, ungeachtet der vorzüglichen Qualität der Leistungen, dem Augsburger Stil nicht das spezifische Gepräge. Sie bleiben neben der herrschenden Richtung vereinzelt. Deren frühestes vollkommen reifes Werk dürfte die nach der Uebertragung der Reliquien des heiligen Simpertus in eine neue Steintumba, 1492, erfolgte Anfertigung der Grabplatte dieses Bischofs sein [4]. Hier zum erstenmal zeigt der Fluß der Linien auch in den Knitterungen keine Spur von Schärfe mehr; ruhig, ohne Unterbrechung wird das Auge den Kontur entlang geführt. Hier zum erstenmal aber ist auch, wie das Knäblein im Wolfsrachen zu Füßen des Heiligen und das Antlitz des Bischofs selbst beweist, eine Modellierung des Nackten, ein Ausdruck der Mienen voll Lebenswahrheit erreicht.

Auf der nunmehr erlangten Höhe erhält sich der Stil der Augsburger Steinplastik bis in die zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts. Mögen zahlreiche der von Mader zusammengestellten Arbeiten, nämlich das Epitaph des Laurentius Telman († 1497) in S. Georg zu Augsburg, das Epitaph des Christoph von Knöringen († 1501), das Occoepitaph (1503), sämtlich im Augsburger Domkreuzgang, das Sakramentshaus in der Pfarrkirche zu Donauwörth (1503), das Epitaph des Ulrich von Wolfersdorf († 1504) im Mortuarium zu Eichstätt, das Denkmal des Eberhard Kadmer († 1507), das Zierenberg-Melerdenkmal (vor 1517), diese alle im Augsburger Domkreuzgang, in der Tat Schöpfungen einer Werkstatt sein, und zwar der Werkstatt eines hochbedeutenden Meisters, – daß Gregor Erhart dieser Künstler sei, will uns nicht recht glaubhaft dünken. Mader gründet seine Hypothese auf die Tatsache, daß Gregor in S. Ulrich, für das er ein Kruzifix und das Maximiliansstandbild schuf, so zu Hause war, daß Abt Mörlin wohl keinem Bildhauer als ihm sein Epitaph hätte übertragen mögen. Er hätte hinzufügen können, daß Holbein, gleich Erhart, ein gern gesehener Gast in S. Ulrich und in guten persönlichen Beziehungen zu dem Plastiker stehend, das Mörlinepitaph derart schätzte, daß er sich eine

[1] Schröder, a. a. O., Nr. 384.

[2] Schröder, a. a. O., Nr. 395.

[3] Schröder, a. a. O., Nr. 32, 33. Abb. Riehl, Augsburg, Berühmte Kunststätten 22. Leipzig 1903, S. 71. Hier auch, S. 71–83, ein kurzer Ueberblick über die gesamte zeitgenössische Augsburger Plastik.

[4] Mader, a. a. O., S. 43 f., mit Abbildung. Der Rand des Reliefs wurde 1579 überarbeitet. Aus S. Ulrich nach München in das K. Bayr. Nationalmuseum überführt. Vgl. Kataloge des Bayr. Nationalmuseums VI, Nr. 311.

Skizze davon fertigte. Indes, ſo ſchwer auch das enge Verhältnis Gregors zu S. Ulrich zugunſten der Annahme Maders ins Gewicht fällt, es iſt dagegen geltend zu machen, daß erſtens der Stil ſowohl des Mörlinepitaphes, wie auch der anderen genannten Steinſkulpturen mit der Art der Holzfiguren, die wir dem Meiſter zuzuſchreiben geneigt ſind, keine Verwandtſchaft beſitzt, und daß zweitens das Mörlinepitaph ſich nur aus einer fortlaufenden Entwicklung der Augsburger Plaſtik heraus erklären läßt, die, wie das Simpertusgrabmal verrät, ſchon vor der Ankunft Gregors ihre volle Höhe erreicht. Es iſt möglich, daß Gregor, der, wie wir ſehen werden, die Steinplaſtik in Ulm auf einer tieferen Stufe zurückläßt, ſich in Augsburg bald das ſichere Körpergefühl aneignet, das der Künſtler des Mörlinepitaphes vor dem Schöpfer des Blaubeurer Hochaltares und der Kaisheimer Madonna nicht minder wie vor den Meiſtern der Blaubeurer Steinfiguren voraus hat. Solange es indes nicht glückt, ſichere Beweiſe für den Anteil Gregors an einem der ihm zugeſchriebenen Steinwerke zu finden, kann das Problem Gregor Erhart als Bildhauer für noch nicht völlig gelöſt gelten [1].

IV

DIE ULMER STEINPLASTIK AM ENDE DES XV. JAHRHUNDERTS

Die Ulmer Steinplaſtik, die in der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit den Werken des Meiſters Hartmann, den Rathausſtatuen, den Figuren Multſchers, ſo verheißungsvoll einſetzt, tritt in den ſpäteren Jahrzehnten ſtark in den Hintergrund. Vielleicht war zwar die Zahl der Bildwerke nicht ſo gering, wie uns heute ſcheint. Außer Michel Erhart, Niclaus Weckmann und den im Zuſammenhange mit dem älteren Syrlin genannten Künſtlern laſſen ſich um die Wende des Jahrhunderts Bildhauer Paulin (1466–1473), Peter Schwarzenbach (1473), Pals Lebzelter (1481), Meiſter Kützin (Kützy) (1485–1491), Konrad Viſcher (1495–1518), Jörg Aberer (1498), Georg Böringer (1499), Konrad Schorendorff (1499–1507), Georg Sailer (1507), Melchior Löſchenbrand (1508), Peter Auer (1508, 1517–1535) als Steinplaſtiker in Ulm nachweiſen, daneben eine Anzahl weiterer nur mittels ihrer Zeichen faßbarer vorerſt noch namenloſer Perſönlichkeiten [2]. Indes ſcheint doch die Tatſache, daß man 1462 einen Maiſter von Wingarten zur Viſierung des Sakramentshauſes zu Rate zieht [3], darauf hinzuweiſen, daß in der Tat Mangel an geeigneten Perſönlichkeiten herrſcht. Hieraus erklärte ſich unſchwer auch die lange Verzögerung in der Herſtellung des Oelberges.

Wie immer es ſich mit der Bildhauertätigkeit in jener Zeit verhalten haben mag, auf uns gekommen ſind, abgeſehen von den bereits genannten Arbeiten des älteren Syrlin, nur die wenigen Steinfiguren des Sakramentshauſes und die nicht ſehr bedeutenden Skulpturen

1 Die von Mader, a. a. O., S. 145 ff. dem Gregor Erhart zugeſchriebenen Holzſkulpturen, darunter eine aus Kaisheim ſtammende Reliefdarſtellung des Todes Mariä im K. Bayr. Nationalmuſeum zu München (Kataloge des Bayr. Nationalmuſeums VI, Nr. 1158), die ſchon Herberger, Zeitſchrift des Hiſtoriſchen Vereins für Schwaben und Neuburg, XIV, 1887. S. 105 ohne jeden Beweisgrund für Gregor in Anſpruch nimmt, ſind weder mit den Augsburger Steinſkulpturen, noch auch mit den an dieſer Stelle dem Künſtler zugewieſenen Holzſtatuen verwandt.

2 Vgl. Jäger, Ulms Leben im Mittelalter, Stuttgart 1831, S. 580, 581, ſowie Klemm, Württ. Baumeiſter und Bildhauer, Stuttgart 1882, S. 80 ff., der indes das Inſtrumentum confraternitatis der Wengenbruderſchaft (Verhandlungen des Vereins für Kunſt und Altertum in Ulm und Oberſchwaben, 1870, S. 25) mißverſteht und infolgedeſſen die Anfangsdaten der darin genannten Künſtler auf 1473 anſetzt.

3 Vgl. Pfleiderer, Das Münſter zu Ulm, Stuttgart 1905, Textſpalte 35.

des Taufsteines im Münster. Die Bildhauerarbeiten an diesen beiden Werken dürften etwa gleichzeitig, jedoch in zwei verschiedenen Werkstätten, entstanden sein.

Die acht Köpfe von Propheten und Königen des Alten Testamentes [1], die, zusammen mit den sieben Kurfürstenwappen, die Außenseite des am oberen Rande 1470 datierten Taufbeckens schmücken, sind Arbeiten eines in der Gewandbehandlung altertümlich schaffenden Meisters, der, im Streben nach starkem Ausdruck der Köpfe nahe an das Karikaturhafte herankommt. Die Figur des Moses ist für beides bezeichnend. In der Form der weich fallenden parallelen Röhrenfalten wirkt hier noch das Vorbild der Westportalplastik Meister Hartmanns nach. Das spitze in den Bart Fassen freilich zeigt neben dem Streben nach momentaner Lebhaftigkeit auch jenen Hang zum Gezierten, der uns schon von den Fischkastenrittern vertraut und der gerade für die siebziger und beginnenden achtziger Jahre charakteristisch ist. Das gekünstelte Wesen tritt indes in den anderen Figuren hinter dem Streben nach Bewegtheit zurück, wie dies besonders anschaulich noch das zum Reden erhobene vollbärtige Haupt des Hesekiel erkennen läßt. Das anatomische Verständnis der Köpfe ist durchweg gering. Das barocke Heraustreten der Figuren aus ihrer Umrahmung macht uns um so deutlicher fühlbar, wie weit der Meister des Werkes hinter den Bildschnitzern zurückbleibt, die gleichzeitig am Chorgestühl arbeiten.

Von wesentlich anderer Art sind die Künstler, die zwischen 1462 und 1471 den figürlichen Schmuck des Ulmer Sakramentshauses fertigen [2]. Die rechteckige Monstranzzelle ruht auf einem schlanken Pfeiler. Zwei Treppen führen zu ihr hinan. Ihre Maßwerkbrüstung zeigt an den Pfosten die zierlichen Standbilder von zwei Päpsten, vier Bischöfen und zwei niederen Geistlichen im Chorhemd; oben auf dem Rücken treiben phantastische Liegefigürchen, Menschen und Hunde, ihr Unwesen. Unter den Treppen die Statuen der Heiligen Sebastian und Christoph [3]. Ueber dem zierlich vergitterten Monstranzkasten der Deckel, erst achteckig, dann in das Viereck übergehend und in einer schlanken Fiale auslaufend, auf das reichste mit Baldachinen und Figuren geschmückt, deren unterste Reihe noch aus Stein gefertigt ist, während die Statuen in den beiden oberen Reihen holzgeschnitzt und farbig gefaßt sind. Unten sieht man Moses mit zwei Propheten, im Mittelgeschoß Melchisedech und Elias, oben Tobias, Malachias, Jeremias, Salomo, Nehemia, Sirach, sämtlich Personen, die, nach Ausweis ihrer Schriftbänder, auf das heilige Brot typisch hinweisende Stellen bringen. Kann demnach über den gegenständlichen Zusammenhang der Stein- und Holzfiguren kein Zweifel sein, so ist nicht minder die stilistische Verwandtschaft zu verkennen [4]. Nur überragt die Qualität der steinernen Statuen noch um ein Geringes die Güte der übrigen Arbeiten. Dies gilt zumal für die schöne Figur des heiligen Sebastian (Tafel 45). Die Geziertheit der Beinstellung macht sich hier zwar noch stärker geltend als bei den bekleideten Figuren; im übrigen aber verrät die Körperbehandlung eine erstaunliche Sicherheit in der Kenntnis der Anatomie, und das überaus weich und fein geschnittene Haupt mit den schimmernden Wangen, dem träumerischen Blicke und den vollen Locken ruft wiederum die Erinnerung an die Sterzinger Figuren wach. Die auch hier schmalrückige

[1] Abb. in Pfleiderer, Das Münster zu Ulm, Stuttgart 1905, Tafel 13.

[2] Vgl. Pfleiderer, Das Münster zu Ulm, Stuttgart 1905, Tafel 14-17, Textspalte 34.

[3] Sandstein. H. 1,07 m.

[4] Vgl. über die Holzstatuen das in dem Kapitel über unbekannte Zeitgenossen des älteren Syrlin, S. 43, Gesagte.

und natürliche Bildung der zahlreichen Parallelfalten des nur wenig flatternden Lendentuches iſt indes von Multſchers Manier weit entfernt. Dieſelbe Hand zeigt ſich an der Figur des ruhiger ſtehenden heiligen Chriſtoph (Tafel 45), der auf ſeiner Rechten das Kind trägt, während die acht kirchlichen Würdenträger an der Treppenbrüſtung und die drei Prophetenfiguren [1] zwar in der gleichen Werkſtatt, doch von jüngeren Geſellen geſchaffen zu ſein ſcheinen. Die Auflockerung der Gewänder nimmt in dem Grade der Entfernung der Statuen vom Betrachter zu, derart, daß ſich im Gewande des heiligen Chriſtoph noch ausſchließlich flach ſkulpierte Falten finden, während ſie in den oberen Figuren ſtärker unterſchnitten und gebrochen ſind. Die Weichheit der Faltenzüge und nicht minder der Köpfe, hier unverkennbar die Folge der Behandlung eines noch nicht völlig erhärteten Kalkſteines, bleibt indes gewahrt.

Die Verfolgung der Spuren dieſer Bildhauerwerkſtatt führt aus mehreren Gründen nach Blaubeuren. Das Kloſter daſelbſt iſt am Ende des 15. Jahrhunderts die einzige Stätte in der Ulmer Gegend, die der Steinplaſtik größere Aufgaben bietet. Es wäre verwunderlich, wenn wir hier nicht Ulmer Meiſtern begegneten. In der Tat iſt dies der Fall. Ja, es führen ſogar vom Sakramentshauſe unmittelbar Fäden zur Blaubeurer Plaſtik. Das Zeichen, das an einem der Figurenbaldachine des Sakramentshauſes und nochmals an dem 1478 erneuerten ſüdweſtlichen Eckpfeiler des Münſterlanghauſes vorkommt [2], kehrt mit der Zahl 1481 an einem ſkulpierten Schlußſteine in der Apſis des Kapitelſaales im Kloſter Blaubeuren, ferner in Verbindung mit der Zahl 1490 am Triumphbogen und am ſüdlichen Chorfenſter der Kirche in Bermaringen (OA. Blaubeuren), wieder. Sein Inhaber muß alſo mindeſtens ſeit 1481, offenbar aber während eines großen Teiles der Kloſtererneuerung in Blaubeuren tätig geweſen ſein; daß er nicht nur als Steinmetz, ſondern auch als Bildhauer arbeitete, beweiſt der genannte Schlußſtein mit dem Wappen des Abtes Heinrich; von der gleichen Hand ſcheinen auch die beiden anderen Schlußſteine in der Apſis des Kapitelſaales, von denen der mittlere die Madonna zeigt, in einer Gewandbehandlung, die von der Faltengebung des heiligen Chriſtoph im Ulmer Sakramentshauſe nicht ſehr verſchieden iſt.

Aber es bedarf nicht einmal dokumentariſcher Beweiſe für die genannten Beziehungen. Die Verwandtſchaft eines Teiles der Blaubeurer Steinſkulpturen mit jenen des Sakramentshauſes iſt unverkennbar. Es dürften ſich in die Bildhauerarbeiten, abgeſehen von dem genannten, mehr als Steinmetzen, denn als Bildhauer tätigen Meiſter, noch zahlreiche Künſtler geteilt haben. Von dieſen zeigen die gleiche Schulung, wie der Verfertiger der Schlußſteine des Kapitelſaales, der Meiſter des Erbärmdebildes im Chor, der Meiſter des Helfenſteinepitaphes und der Steinmetz Anton. Dieſer iſt anſcheinend der wichtigſte Gehilfe des den Bau der Kirche leitenden Architekten Peter von Koblenz; wenigſtens erſcheint ſein Schild zweimal, am Gewölbe der Petrikapelle und am Südportale des Langhauſes, mit jenem des Architekten gepaart. Außerdem fand ſich das in Stein gehauene Bruſtbild des Künſtlers, in der einen Hand einen Zirkel, in der anderen ſein Zeichen haltend, umgeben von der Inſchrift Ando ſteinmetz am Geſims der 1501 gefertigten, dem Langhauſe der Kirche zugewendeten ſteinernen Orgelbrüſtung [3].

1 S. Sebaſtian und Chriſtoph H. 1.07 m. Propheten H. 1.34–1.43 m.

2 Vgl. Klemm, Württ. Baumeiſter und Bildhauer, Stuttgart 1882, S. 84. Nahe verwandt das Zeichen des Hans Büerer vou Blaubeuren, 1492, in der Kirche in Schmiechen (OA. Blaubeuren).

3 Ergezinger, Historia Monasterii Blabyrensis, 1747, I, S. 319 f. Stuttgart, K. Landesbibliothek, Ms. Hist. Q. 118 a. Vgl. Anlage 121.

Die älteste unter den erhaltenen Blaubeurer Steinarbeiten dieser Epoche ist das jetzt auf der Nordseite des Hochaltares befindliche Erbärmdebild [1], Christus als Schmerzensmann, leise gestützt von Maria und Johannes, zu deren Füßen zwei Stifter knieen [2]. Die Behandlung des Aktes mit den stark vortretenden Rippen und der gänzlich vernachlässigten Bauchmuskulatur ist primitiv, die Bewegung aber, die Neigung des Hauptes Christi und die Art, wie Maria und Johannes die Arme Christi halten, zeugt von ungewöhnlich feinem Gefühl, das auch in dem Fließen und der Schmiegsamkeit der dünnen Falten hervortritt. Die Köpfe, stark zerstört, scheinen in den Einzelformen von einfacher Bildung; zumal die Haarbehandlung ist schlichter und natürlicher als in Ulm. Trotz der Verschiedenheit der Köpfe hier und in Ulm möchte der Meister des Erbärmdebildes indes wohl in den Kreis jener Künstler gehören, die von den Arbeiten am Sakramentshause des Münsters Anregung empfangen haben.

Diesem Bildhauer steht der Schöpfer des vortrefflichen, früher im Langhause der Kirche befindlichen [3], heute im Kapitelsaale des Klosters aufgestellten Epitaphes des Grafen Ulrich von Helfenstein und seiner Mutter Agnes von Württemberg (Tafel 14) nahe. Das Epitaph, mehr als 120 Jahre nach dem Tode des Dargestellten errichtet, trägt die Inschrift Anno Domini millesimo trecentesimo sexagesimo primo obiit nobilis comes vlricus de helfenstain XIII kalendas mai in die leonis pape. Dargestellt sind Graf Ulrich, in voller Rüstung und helmbedeckt, mit gefalteten Händen und entlastet vorgesetztem linken Beine auf einem Löwen stehend, zu seiner Rechten die Matrone, ihm zugewendet, in ruhig fallendem Gewande, während das linke Ende des schweren Mantels, über den rechten Arm geworfen, starke Bauschfalten bildet und der andere Mantelzipfel, auf dem Boden schleifend, noch über den Hund zu den Füßen der Gräfin niederfällt; das Haupt ist von einer Haube bedeckt, deren Binde das Kinn straff umspannt und vom rechten Ohre noch über die Schulter niederfällt. Oben und unten sieht man die vier Agnatenwappen Ulrichs, Helfenstein und Dockenburg, Württemberg und Hohenberg. Die Gesichter der Dargestellten zeigen dieselbe Schlichtheit wie jene des Erbärmdebildes; auch der Faltenwurf ist verwandt, hat aber zumal im Kontur so bestimmte, selbständige Linien, einen solchen Mangel an Schmiegsamkeit, daß man für die beiden Werke doch wohl nicht denselben Meister annehmen darf.

Hingegen könnte von der gleichen Hand, die das Blaubeurer Epitaph fertigte, auch das Grabmal des Ulrich von Westerstetten, Vogts zu Blaubeuren, und seiner ersten Gattin, einer geborenen von Pappenheim, in der Kirche zu Drackenstein (OA. Geislingen) herrühren [4]. Die Anordnung der beiden, hier Rosenkränze in den Händen haltenden Gestalten ist nahezu identisch, wie in Blaubeuren, der Faltenwurf etwas unsicherer; das dekorative Beiwerk überwuchert stärker die Gestalten. Jedenfalls ist das Drackensteiner Grabmal das ältere, noch vor 1478, dem Todesjahr Ulrichs von Westerstetten entstanden; vielleicht hat

1 Abbildung in Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Ergänzungsatlas, Lieferung 27/28. Eßlingen 1910.

2 Darunter eine Grabplatte mit der Darstellung eines von Würmern zernagten menschlichen Körpers.

3 Ergezinger, Historia Monasterii Blabyrensis, 1747, I, S. 335. Stuttgart, K. Landesbibliothek, Ms. Hist. Q. 118 a.

4 Vgl. Klemm, Ueber die beiden Jörg Sürlin, Ulmer Münsterblätter, 1883, S. 88. Für eine Zuweisung an einen der beiden Sürlin fehlt jeder Grund. Wenn das Wiblinger Grabmal als Werk des älteren Syrlin angesehen werden darf, kann an diesen nicht gedacht werden. Noch geringer sind die Beziehungen zu des Sohnes Grabstein des Hans von Stadion in Oberstadion.

dieſer den Künſtler an das Kloſter empfohlen; doch dürfte das Blaubeurer Epitaph kaum vor den achtziger Jahren gefertigt ſein.

Einen weſentlich verſchiedenen Stil finden wir in den wohl in der erſten Hälfte der neunziger Jahre entſtandenen Apoſtelfiguren, die an den Wänden des Chores auf Konſolen mit Prophetenbruſtbildern ſtehen, bekrönt von Baldachinen, die zum Teile mit Statuetten von altteſtamentariſchen Geſtalten und den Heiligen des Kloſters geſchmückt ſind[1]. Die Apoſtel, aus weichem, gelblichem Kalkſtein geſchnitten, ſind ſtehend dargeſtellt. In den Händen halten ſie außer ihren Attributen Bänder, deren Inſchriften zuſammen das apoſtoliſche Glaubensbekenntnis ergeben. Die gegürteten Gewänder fallen in ſchlichten, kantigen Parallelfalten. Um ſo lebhafter, von gleich hartem Schnitt, doch zugleich größter Unruhe der Linienführung, ſind die Mäntel gebildet, deren Bäuſche ſich mit den flatternden und gewundenen Schriftbändern zuweilen zu einem Chaos unorganiſcher und unentwirrbarer Formen verbindet. Ein gewiſſer Wechſel der Motive, infolge der Häufung der Falten für die künſtleriſche Wirkung indes ziemlich belanglos, wird dadurch hervorgerufen, daß auf der Nordſeite des Chores die erſte, dritte, vierte und ſechſte, auf der Südſeite die letzte Figur, Matthäus, Jacobus minor, Thomas, Petrus, Matthias (Tafel 45), die rechte Mantelhälfte mit der Linken über den Körper ziehen, während die fünfte Geſtalt auf der Nordſeite, Jacobus maior, und die drei neben einander ſtehenden Apoſtel Johannes, Bartholomäus (Tafel 45) und Simon auf der Südſeite entgegengeſetzt bewegt ſind. Bei Philippus und Andreas verwickeln ſich die Mäntel in unüberſichtlicher Weiſe mit den Spruchbändern in den Kreuzen. Nur der Mantel des Judas Thaddäus fällt ruhig und offen über beide Schultern herab.

Die oberen Steinſtatuen des Ulmer Sakramentshauſes, mit den Blaubeurer Apoſteln im Motive nahe verwandt, ſind in der Gewandbehandlung weſentlich von ihnen verſchieden. Die Brechung der einzelnen Falte gleicht ſich zwar, aber während in Ulm die Statue ſich noch ziemlich ſtark in der Fläche hält, wird in Blaubeuren mit tiefen Unterſchneidungen und Schatten als einem weſentlichen Wirkungsfaktor gerechnet. Auch die Köpfe der Blaubeurer Statuen ſind weit entſchiedener und beſtimmter gearbeitet, als jene der Ulmer Propheten. Die Hauptglieder ſind hart gegen einander abgeſetzt; man achte auf die Augenhöhlen, das ſtark betonte Jochbein, bei dem erhobenen ſtolzen Haupte des jugendlichen Matthias auf Kinn und Hals. Die meiſten Köpfe ſind bärtig, ihre Ausdruckskraft iſt ſehr verſchieden; neben den feurigen Jünglingsköpfen des Johannes und Matthias finden ſich ſo wenig ſagende Mienen wie jene des Simon und Petrus. Die Charakteriſtik und das Greifen der Hände iſt im allgemeinen ſicher, wenn auch im Halten der Schriftbänder eine geſuchte Läſſigkeit unverkennbar iſt. Im Motive des Stehens herrſcht eine ermüdende primitive Einförmigkeit; nur in wenigen Fällen iſt der eine Fuß entlaſtet, was dann zu ſo erfreulichen Bildungen wie der Statue des Matthias führt. Wenn ein Rückſchluß von den Figuren des Südportales auf dieſe Apoſtel geſtattet iſt, ſo haben wir in ihnen vielleicht frühe, noch unbeholfene Arbeiten des Steinmetzen Anton zu erblicken. Von dem gleichen Meiſter dürften auch die Skulpturen des Abtserkers und das Bogenfeld an der im Obergeſchoſſe

[1] Unter den Apoſtelſtatuen iſt die Figur des heiligen Thomas neu, Leib Kopie nach Petrus, Kopf nach Andreas. Die Aufſtellung der Apoſtel entſpricht nicht mehr der urſprünglichen Reihenfolge. Bezüglich der Einzelheiten vgl. Baum, Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Oberamt Blaubeuren. Eßlingen 1911, S. 20.

zu ihm führenden Türe, die heilige Veronica mit dem Schweißtuche darſtellend[1], gefertigt ſein.

Der Stil der Steinapoſtel des Chores und der früher betrachteten Arbeiten nun kreuzt ſich in jener Gruppe von Schöpfungen, die um die Wende des Jahrhunderts von dem Steinmetzen Anton und ſeinen Geſellen zum Schmucke des Langhauſes ausgeführt wurden. Es handelt ſich um zwei Zyklen, den Skulpturenſchmuck des Südportales, datiert 1499, und die 1501 vollendeten Reliefs und Figuren der Orgelempore.

An der Wand über dem Südportale ſtehen auf Konſolen der Kruzifixus mit Maria und Johannes Ev., ferner Johannes Bapt. und Benedictus, endlich Abt Röſch, der Erbauer des Portales, und drei Stifter des Kloſters[2].

Daß für dieſe Statuen in erſter Linie der Steinmetz Anton verantwortlich iſt, erhellt daraus, daß ſich ſein Zeichen, zuſammen mit jenem des Architekten Peter von Koblenz und der Zahl 1499, im Abſchlußbogen befindet. Indes hat Anton die Arbeit nicht allein durchgeführt. Zwar geht der Entwurf der Statuen wohl auf ihn zurück; in die Ausführung jedoch teilt er ſich mit einem andern Bildhauer. Die Statuen der Maria, der beiden Johannes und des Benedictus ſtehen den Chorapoſteln und den Reliefs der Orgelbrüſtung näher, der Kruzifixus und Abt Röſch den Werken der älteren Gruppe. Was zunächſt die beiden letztgenannten Arbeiten betrifft, ſo iſt die Verwandtſchaft des Kruzifixus mit dem Schmerzensmanne des Erbärmdebildes ſowohl in der Kopf-, wie in der Bruſtbildung unverkennbar. Auch die fließende Faltengebung der Statue des Abtes zeigt die von dem Erbärmdebilde her bekannten Merkmale. Die Vermutung, daß der Meiſter der beiden Figuren mit dem Schöpfer der übrigen Statuen nicht identiſch ſein könne, wird aber zur Gewißheit durch den Umſtand erhoben, daß ihr Schöpfer an beiden Konſolen, ſowie noch an einer dritten, jetzt leer ſtehenden Konſole, ſein Zeichen angebracht hat (vgl. S. 19), das mit jenem des Steinmetzen Anton keine Verwandtſchaft beſitzt, vielmehr von dem Zeichen Syrlins abgeleitet iſt[3]. Der Künſtler hat offenbar in den ſiebziger Jahren in Ulm unter dem älteren Syrlin gelernt, die entſcheidenden Anregungen aber am Sakramentshauſe empfangen.

Die übrigen Figuren ſind weſentlich derber. Die harte, kantige Faltenbehandlung erinnert an den Stil der Chorapoſtel. Die Ausführung im einzelnen bleibt allerdings ſtark hinter der Qualität dieſer Statuen zurück; und auch die Reliefs der Orgelbrüſtung ſind ſo viel beſſer, daß man ungern an die eigenhändige Ausführung durch den Meiſter Anton denkt; vielleicht hat er nur den Entwurf geliefert; doch iſt ſelbſt die Kompoſition der Figuren in den Hauptzügen nicht einmal durchaus ſelbſtändig; die Mater dolorosa zeigt eine leichte Verwandtſchaft mit der Scholaſtica des Hochaltares, und auch für Johannes Baptiſta dürfte der Täufer im Schreine als Vorbild gedient haben.

[1] Abbildung in Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Ergänzungsatlas, Lieferung 27/28, Eßlingen 1910. Moderne Kopie dieſes Reliefs im Tympanon der vom Chor zur Sakriſtei führenden Türe.

[2] Sandſtein. H. 1.25 m. Die drei Stifterfiguren ſind nicht mehr vorhanden. Vgl. übrigens Knauß, Blauburani monasterii descriptio paraenetica, 1638, Bl. 33 v, 34; Stuttgart, K. Geh. Haus- und Staatsarchiv, ſowie Anlage 119. Abbildung des Portales in Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Ergänzungsatlas, Lieferung 27/28, Eßlingen 1910.

[3] Das Zeichen findet ſich auch wiederholt an der 1479 errichteten Empore der Stuttgarter Hoſpitalkirche. Der Künſtler gehört offenbar zum Gefolge der württembergiſchen Landesbaumeiſter Albrecht Georg und Peter von Koblenz. Vgl. Klemm, Württembergiſche Baumeiſter und Bildhauer, Stuttgart 1882, S. 83.

So flüchtig und derb auch diese für eine ziemlich hohe Aufstellung bestimmten Statuen gearbeitet sind, sie verleugnen doch nicht die stilistische Verwandtschaft mit den qualitativ weit besseren Reliefs der Orgelbrüstung, die sich seit 1810 in der Kirche zu Oberdischingen (OA. Ehingen) befinden, während ihr Gesims mit dem Brustbilde und der Inschrift des Steinmetzen Anton leider verloren ist. Die vier an den die Lettnerbogen tragenden Pfeilern aufgestellten Statuen der Madonna und der Heiligen Johannes Bapt., Benedictus und Scholastica gelangten 1864 in die K. Staatssammlung vaterländischer Altertümer nach Stuttgart.

Um die große Mitteltafel der Kreuzigung gruppieren sich sechs kleinere Reliefs mit Darstellungen des Gebetes am Oelberg, der Dornenkrönung, der Kreuztragung, der Grablegung, Auferstehung und Himmelfahrt Christi [1]. Die Szenen sind in zwei Gründen geordnet. Der monumentale Charakter ist in der Hauptsache gewahrt; nur die Kreuzigung wirkt infolge der starken Bewegung der Szene allzu unruhig. Die Figuren erfüllen in den kleineren Reliefs den ganzen Raum. Nicht zur Sache Gehöriges ist nach Tunlichkeit vermieden; eine Ausnahme macht lediglich der Oelberg, in dessen Darstellung der ausgesprochene Flächencharakter verlassen und durch die perspektivische Verjüngung der Landschaft auf der einen, der Gestalten des Judas und seiner Knechte auf der anderen Seite räumliche Vertiefung angestrebt wird.

Am reinsten ist der monumentale Charakter in den Darstellungen der Auferstehung und Himmelfahrt gewahrt, die symmetrisch und streng parallel zur Bildebene gehalten sind. In der Auferstehung Christus mitten auf der horizontal gelagerten Tumba sitzend, an jeder Ecke des Sarkophages ein liegender Wächter. Auf dem Bilde der Himmelfahrt sieht man Christus in den Wolken verschwinden. Um den Felsen zu seinen Füßen sind zu beiden Seiten Knieende gleichmäßig gruppiert.

In der Dornenkrönung (Tafel 47) hat der Künstler die sitzende Gestalt Christi ein wenig aus der Mittelachse gerückt. Die vier Henkersknechte, die ihm mit den schweren, biegsamen Stäben die Krone auf das Haupt drücken, sind symmetrisch im Sinne der Diagonalen geordnet. Die Strenge dieser Komposition aber wird wiederum unterbrochen durch einen fünften, im Vordergrunde knieenden Knecht, der Christus das Rohr in die Hand gibt.

Lockerer ist die Gliederung der übrigen Bilder. In der Kreuztragung beherrscht die Mitte die ins Knie sinkende Gestalt Christi, der von einem Krieger an den Haaren emporgezogen wird. Den Frauen um Veronica hinter dem Kreuze entsprechen an der Spitze des Zuges die Häscher mit Seilen und Marterwerkzeugen. Die Ueberschneidung der hinteren Gestalten durch jene der vorderen Ebene ist hier sehr rücksichtslos; oft bleibt von den Köpfen nur ein kleiner Teil übrig.

Die gleiche Kompositionsweise findet sich in der großen Kreuzigung. In der Mitte Christus, nach vorn gewendet, mit ein wenig nach rechts gesenktem Haupte. Von ihm ab zur Seite gekehrt die beiden Schächer. Unten viel Volkes in unruhiger Gruppierung, die auf den Aufbau des Ganzen keine Rücksicht nimmt. Keine der Begleitszenen wird dem Betrachter erspart. Wie auf zeitgenössischen Gemälden begegnen wir auch hier auf dem Steinrelief der Darstellung der trauernden Frauen, des Lanzenstiches, des römischen Haupt-

[1] Sandstein. Kreuzigung B. 3.22 m, H. 1.82 m, die anderen Reliefs B. 1.37–1.52 m, H. 0.97 m. Abbildung sämtlicher Reliefs in Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Ergänzungsatlas, Lieferung 27/28, Eßlingen 1910.

mannes, der sich streitenden Knechte zugleich. Diese Unruhe ist in der Oelbergszene noch gesteigert.

Sympathischer wirkt dann wieder die auf einen mehr verhaltenen Ton gestimmte Grablegung (Tafel 47). Sanft und ruhig wird Christus in das Grab gesenkt. Die Gruppierung der begleitenden Personen folgt den Wänden des Sarkophages, dessen beherrschende Horizontale noch durch die Linie des Leichnams Christi verstärkt wird.

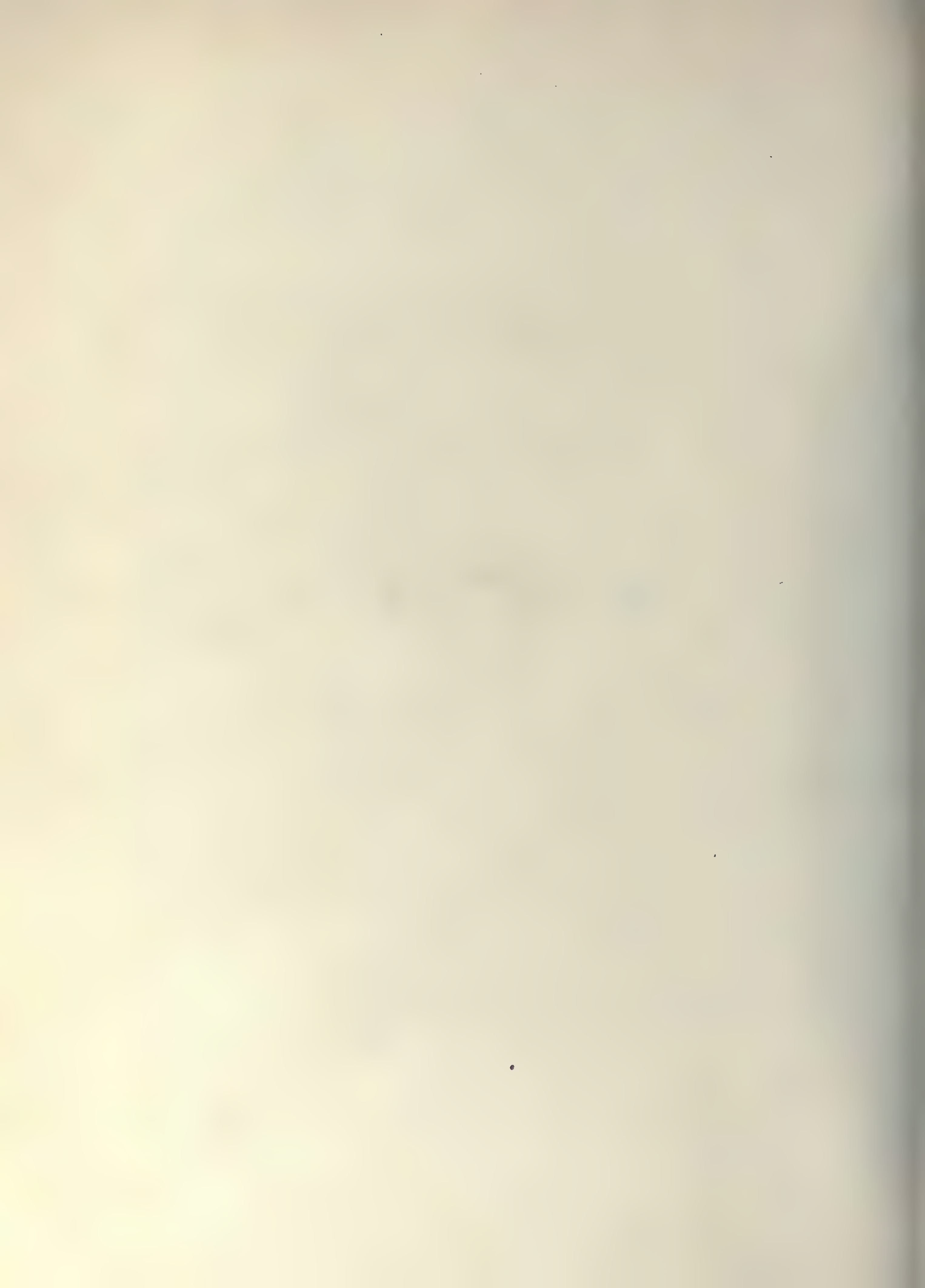
Die Grablegung gibt eine gute Vorstellung von der Fähigkeit des Künstlers, maßvolle Bewegung zum Ausdruck zu bringen. In lebhafteren Szenen neigt er leicht zur Uebertreibung; man beachte die Füße der Kriegsknechte auf der Dornenkrönung. Und diesen Hang zur Karikatur zeigt noch mehr das Mienenspiel. Es ist unsicher wie der gesamte Körperbau. Der Akt ist nur flüchtig studiert, seine Wiedergabe erhebt sich nicht über das primitiv Handwerkliche. Für die riesigen, plumpen Köpfe ist der Körper fast stets zu zierlich. Der Bewegung gebricht die Ausdruckskraft, der Gewandung zumeist das organische Leben. Einen gewissen Reiz verleiht den besten der Figuren, wie dem knieenden Johannes der Grablegung, die technische Meisterschaft, mit der die Gewandfalten und Haare durchgebildet sind. Hier ist die vorbildliche Einwirkung der Plastik des Ulmer Sakramentshauses unverkennbar.

Dasselbe gilt nicht minder für die vier großen Statuen der Madonna und Scholastica, sowie des Johannes Bapt. und Benedictus [1] (Tafel 46), die an den Pfeilern des Orgellettners standen. Sie zeigen dieselbe Hand, wie die Reliefplatten, zugleich aber, obwohl eine unmittelbare Nachahmung der Altarfiguren sorgfältig vermieden ist, wie die Südportalstatuen, den Einfluß dieser Holzskulpturen, zumal in der Anordnung der in mächtigen Faltenzügen emporgerafften Mäntel. Von einem festen Stehen ist auch jetzt, 1501, noch keine Rede, die Falten der Gewänder sind eher noch gehäuft als vermindert, wenn auch fließender und weicher als bei den Südportalstatuen; den Mienen fehlt das Leben.

Es haben sich uns bei der Betrachtung der Steinbildwerke aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts drei Hauptgruppen von Arbeiten ergeben, die Skulpturen des Ulmer Sakramentshauses, weich und zart, gänzlich unabhängig von Syrlin, eher in Verbindung mit der Kunst der Multscherzeit, von ihnen abhängig die Schlußsteine im Blaubeurer Kapitelsaale, das Blaubeurer Erbärmdebild, das Grabmal des Ulrich von Westerstetten in Drackenstein und das Epitaph des Ulrich von Helfenstein in Blaubeuren, sowie die Statuen des Syrlinschülers am Blaubeurer Südportal, endlich als selbständige Gruppe die Blaubeurer Chorapostel, vielleicht Frühwerke des Meisters Anton, dessen Stil dann allmählich in den übrigen Südportalfiguren und den Arbeiten der Orgelempore unter der Einwirkung einerseits der älteren Schule, andererseits der Figuren des Hochaltares, leichter und flüssiger wird. Die Bedeutung dieser Arbeiten liegt vor allem auf dekorativem Gebiet; ihr künstlerischer Wert darf nicht zu hoch geschätzt werden.

[1] Sandstein. Höhe 1.45-1.48 m. Vgl. Knauß, Blauburani Monasterii descriptio paraenetica, 1638, Bl. 31 v, 32, Stuttgart, K. Haus- und Staatsarchiv, sowie Anlage 120.

DER AUSGANG



I

DANIEL MAUCH

In den Chorgeſtühlbüſten des älteren Syrlin, den Altären von Rißtiſſen und Hauſen und noch den erſten Schöpfungen des jüngeren Sürlin bis zum Bingener Altar hatte die Ulmer Plaſtik jene Stufe von Naturwahrheit und monumentalem Charakter erſtiegen, auf der in Nürnberg die reifen Werke des Adam Krafft ſtehen. Nun aus eigenem Vermögen, ohne Beeinfluſſung von außen, das Wichtigſte erreicht war, hätte nur, wie in Nürnberg Peter Viſcher, auch in Ulm ein Künſtler erſtehen müſſen, dem es glückte, gleichſam den köſtlichen Edelſtein vollends zu ſchleifen, die unumgänglich notwendige Verbindung mit der formal weit überlegenen, freieren italieniſchen Kunſt herbeizuführen, aus ihr ſo viel zu entnehmen, wie notwendig war, um den Schritt von Adam Kraffts Stationen zu Viſchers Sebaldusreliefs zu tun. Ein ſolcher Künſtler fehlte. Ja, der jüngere Sürlin, von dem am eheſten hätte erwartet werden dürfen, daß er die Kunſt wenigſtens auf der erfreulichen Höhe erhalte, zu der er ſelbſt ſie in den Bingener Statuen einſt emporführte, hat nicht einmal dies vermocht. Der Stil ſeiner Geislinger Büſten entſpricht bedenklich dem Zeitgeſchmacke; und ſeine beiden Zwiefaltener Altäre, verleugnen ſie auch die ſichere Hand des Meiſters nicht, der Körper und Gewand organiſch zu bilden weiß, ähneln gleichwohl in der Kompoſition des Ganzen und der maleriſchen Häufung der Einzelheiten den Werken der Verfallszeit, mit denen wir uns im folgenden beſchäftigen müſſen.

So groß die Zahl dieſer Schöpfungen iſt, ſo wenig wiſſen wir von ihren Meiſtern. Waren auch die oben als Bildhauer genannten Künſtler[1] wahrſcheinlich ſämtlich als Bildſchnitzer tätig, an ein Werk iſt für uns keiner der zahlreichen Namen geknüpft. Nur von zwei Meiſtern, abgeſehen von Sürlin und Langeiſen, kennen wir Schöpfungen. Dennoch bilden unſere Anhaltspunkte, wie ſich zeigen wird, keine ſichere Grundlage zur Zuweiſung beſtimmter Werke an die beiden Künſtler. Der eine von ihnen, Daniel Mauch, wird ſchon in zeitgenöſſiſchen Urkunden als Bildhauer genannt. Indes iſt keine ſichere Schöpfung von ihm erhalten. Von dem anderen, Martin Schaffner, beſitzen wir zwar Schreinfiguren und Reliefs, die als ſeine eigenhändige Arbeit bezeichnet werden; aber unſere Quellen ſtammen erſt aus dem 17. und 18. Jahrhundert.

Zum erſtenmal findet ſich der Name des Daniel Mauch im Jahre 1510. Die Tafel auf Franciscen Altar zu den Barfüßen wird zu Schneiden verdungen dem erbarn Meiſter

[1] Vgl. S. 95. Im übrigen wird 1518 noch Ludovicus Höchinger Sculptor erwähnt; vgl. Verhandlungen des Vereins für Kunſt und Altertum in Ulm und Oberſchwaben, 1870, S. 27. – Der einzige Bildſchnitzer, abgeſehen von Mauch und Schaffner, deſſen Name in Verbindung mit einem beſtimmten Werke vorkommt, S. B. Loſcher, der Schöpfer des 1513 datierten heiligen Alexius im Schloſſe zu Erbach (OA. Ehingen), darf mit Beſtimmtheit als Augsburger gelten; vgl. Viſcher, Studien zur Kunſtgeſchichte, Stuttgart 1886, S. 592, 611; Buff, Augsburg in der Renaiſſancezeit, Bamberg 1893, S. 17, 18, 19, 22, 44.

14

Daniel Moch [1], Bildhauer zu Ulm, um 36 fl für das Corpus und die Bilder darin. Und darnach dem erbarn Meister Martin Schaffner, Maler und Bürger zu Ulm, für das Gewölblin ob dem Altar vnd solliche gemelte Tafel daruff den Altar zu fassen 50 fl Rhin. im Jahre 1510.

Gleich von Anfang an also begegnet uns der Künstler in Verbindung mit Martin Schaffner. Mit ihm dürfte er auch in der Folgezeit die Berührung nicht verloren haben; in den Stürmen der Reformationszeit sind Schaffner und Mauch die beiden einzigen namhaften Künstler in Ulm, die dem alten Glauben treu bleiben und infolgedessen noch bis in die zwanziger Jahre hinein mit Altaraufträgen bedacht werden.

Während Schaffner in den Zinsbüchern des Pfarrkirchenpflegeamtes an Stelle Schüchlins vorkommt, demnach wohl dessen Haus bewohnt, zieht Daniel bildhower in Jörg Stockers Haus. Wenigstens erscheint er im Zinsbuchexzerpt von 1517 an Stockers Stelle [2].

1520 werden Maister Daniel bildhower zu Ulm vnd sein Hußfrow im Grundbuch der Geislinger Sebastiansbruderschaft wiederholt erwähnt [3]. Der Künstler muß sich also längere Zeit in Geislingen aufgehalten haben.

1521 wird in Ulm Daniel bildhower, im gleichen Jahre Daniel Mauch bildhower Bürger zu Ulm, genannt [4]. Zu derselben Zeit fertigt er angeblich den Choraltar [5].

Der volle Name Daniel Mauch, bildhower, Bürger zu Vlm findet sich noch einmal auf der Protesturkunde des Dominikanerpriors Ulrich Köllin an den Ulmer Stadtmagistrat vom 15. August 1524 [6]. Weiter erscheint er in dem nur mehr aus dem Jahr 1526 erhaltenen Zinsbuch des Pfarrkirchenbaupflegeamtes [7], ferner im Jahre 1529 [8]; und wie er wegen seiner Zugehörigkeit zur alten Kirche schon bei dem Protest des Priors Köllin als Zeuge tätig war, so wird Daniel bildhower auch noch 1530 als einer der am alten Glauben Hängenden erwähnt [9].

So wissen wir denn von Mauchs Werken nicht mehr als von den Arbeiten des Michel Erhart und des Niclaus Weckmann. Der einzige urkundlich gesicherte Altar, 1511 für

1 Ulm, Stadtarchiv, Marnerartikelbuch, Schmidische Handschriften. Moch, nicht Mech muß gelesen werden, trotz Pressel, Aus Alt-Ulm, Ulm 1905, S. 11; vgl. auch Anlage 122.

2 Ulm Stadtarchiv, Zinsbücher des Pfarrkirchenbaupflegeamtes 1514 S. 15, 1517 S. 15. Vgl. Anlage 123. Leider fehlen die Zinsbücher von 1515 und 1516. Infolgedessen kann aus dieser Quelle weder das Todesjahr Stockers noch die Uebernahme seines Hauses durch Mauch genau ermittelt werden.

3 Vgl. Klemm, Württembergische Baumeister und Bildhauer, Stuttgart 1882, S. 154.

4 Vgl. Klemm a. a. O., leider unkontrollierbar.

5 Woher Weyermann die Notiz, Neue Nachrichten, Ulm 1829, S. 318, hat, im Jahre 1521 fertige Daniel Meth (Lesefehler), Bildhauer, die Bilder an dem Altar im Chore des Münsters mit trefflicher Kunst, ist nicht ersichtlich. Wahrscheinlich bezog er die Angabe im Marnerartikelbuche von 1511 auf den jetzigen Choraltar, der, nachdem er 1531 aus der Turmhalle in eine Kammer der Bauhütte versetzt worden war, 1787 in die Barfüßerkirche und aus dieser 1808 in das Münster kam. Wenn Weyermann nicht wußte, daß der Altar erst 1787 in die Barfüßerkirche gelangt war, was lag dann näher, als ihn mit dem urkundlich bei Schaffner und Mauch bestellten Altare zu identifizieren und demgemäß anzunehmen, der alte Barfüßeraltar sei heute im Chore des Münsters aufgestellt. Immerhin ist es verwunderlich, daß Weyermann kein Bedenken trug, die Bestellung eines Franciscusaltares im Jahre 1511 auf den inschriftlich 1521 datierten Hutzaltar zu beziehen. Und es bleibt demnach die schwache Möglichkeit, daß Weyermann eine weitere Urkunde vorlag, durch die der Hutzaltarschrein in der Tat als Arbeit Mauchs erwiesen wird.

6 Ulm, Stadtarchiv, Veesenmeyerische Urkundensammlung, Nr. 553/468; Pergament. Vgl. Anlage 124.

7 Ulm, Stadtarchiv, Zinsbücher des Pfarrkirchenkaufpflegeamtes 1526, S. 13. Vgl. Anlage 125.

8 Vgl. Klemm, Württembergische Baumeister und Bildhauer, Stuttgart 1882, S. 154.

9 Vgl. Klemm a. a. O.

die Ulmer Barfüßerkirche gefertigt, iſt zerſtört. Gern möchte man annehmen, Mauch habe 1520, zu der Zeit, da er im Grundbuche der Geislinger Sebaſtiansbruderſchaft erwähnt wird, den Altar für die Kirche in Geislingen geſchaffen, der im Auffatze die Statue des heiligen Sebaſtian trägt. Dann könnte er als Meiſter des 1521 vollendeten Schreines des Ulmer Hutzaltares ſchon aus ſtiliſtiſchen Gründen nicht in Betracht kommen. Jedoch auch dieſer Hypotheſe fehlt die Grundlage.

II

MARTIN SCHAFFNER

Die Zuſchreibung gerade des Schreines eines Schaffneraltares an Daniel Mauch wird nun überdies noch dadurch erſchwert, daß Schaffner ſelbſt mit großer Beſtimmtheit wiederholt als Bildhauer bezeichnet wird, zwar nicht in zeitgenöſſiſchen Urkunden, jedoch in einer Chronik, die offenbar auf guter Ueberlieferung fußt. Es handelt ſich um die große 1684 begonnene, am Ende des 18. Jahrhunderts vollendete Chronik von Wettenhauſen, die von mehreren Kunſtwerken berichtet, welche Schaffner für das Kloſter geliefert haben ſoll. Der erſte Hinweis derart findet ſich in dem von Konventual P. Franz Petrus 1688 verfaßten zweiten Bande der Chronologia Wettenhusana [1] zum Jahre 1514: Idaea montis Oliveti seu historia Christi domini servatoris nostri in horto Gethsemani a Judaeis captivati ex opere sculptili rara arte confecta per Martinum Schaffner statuarium et pictorem Vlmensem ... Dieſer Oelberg iſt leider verſchwunden; möglicherweiſe bildete er den Schrein des großen Paſſionsaltares von 1515, deſſen Flügelbilder heute in der Augsburger Galerie hängen [2].

Beſſer erhalten, wenn auch an drei verſchiedenen Orten, iſt der Hochaltar, den Schaffner in den Jahren 1523-1524 für das Kloſter lieferte. Die Notiz P. Galls darüber in der Chronologia Wettenhusana [3] lautet: Hic Martinus Schaffner statuarius et pictor suo tempore celeberrimus is ipse est qui in primo statim saeculi decimi sexti exordio universam Hierarchiam coelestem in ara B[mae] Virginis nostrae visendam, nec non tabulas in atrio conventus nostri supremo nunc collocatas, Nativitatem Dni et adorationem Magorum referentes [4] ex opere sculptili rara arte confecit, et imagines, historiam Incarnationis ac Passionis dominicae repraesentantes [5], anno 1784 ex Olivetario in Archivum nostrum translatas, pinxit de quo in chron Wett. P. II. Tom. I pag. 118 iam actum, et suo tempore denuo agetur. Außerdem war auf der Rückſeite des Schreines zu leſen: Nach der Geburt Chriſti 1524 ward diß werk vfgericht zu lob vnd ehr Gott dem allmechtigen vnd der himmliſchen Königin Mariä vnd allem himmliſchen heer durch den ehrwürdigen herrn probſt Vlrich den erſten diß namens, vollendet vnd gemacht durch Martin Schaffner maler zu Vlm 1524 [6].

1 München, K. Allg. Reichsarchiv, Chronologia Imperialis collegii Wettenhusani, Bd. II, T. 1, S. 118. Vgl. Graf Pückler-Limpurg, Martin Schaffner, Straßburg 1899, S. 14, ſowie Anlage 126. Zum Jahre 1515 findet ſich eine ähnliche Bemerkung.

2 Vgl. Graf Pückler-Limpurg, a. a. O., Verzeichnis Nr. 11-18; ſeit 1910 ſind auch die vier bisher in Schleißheim aufbewahrten Tafeln in Augsburg untergebracht.

3 Augsburg, Stadtbibliothek, Chronologia Wettenhuſana, Bd. IV, S. 166. Vgl. Anlage 127.

4 Dieſe beiden Reliefs der Innenſeiten der Innenflügel waren alſo ſchon damals abgenommen.

5 Gemeint ſind die jetzt in der Augsburger Galerie befindlichen Flügel des Altares von 1515.

6 Vgl. Steichele-Schröder, Das Bistum Augsburg V, 1895, S. 505, ſowie Anlage 128.

Daran, daß der Altar, dessen Schrein mit der Krönung Mariä heute auf dem zweiten Nebenaltar der Epistelseite der Kirche in Wettenhausen steht, während die beiden Flügelpaare in die Münchener Alte Pinakothek [1], die von der Innenseite der Innenflügel abgenommenen Reliefs mit der Geburt Christi und der Krönung Mariä aber in die Nürnberger Burgkapelle gelangten [2], bei Schaffner bestellt ist, kann demnach nicht gezweifelt werden. Es bleibt nur zu untersuchen, ob, wie am Tiefenbronner Altar, der Künstler als Unternehmer signierte und lediglich die Gemälde selbst schuf, oder ob er, gleich Multscher, für Malerei und Skulptur zusammen verantwortlich ist. Um die Frage zu entscheiden, wird es notwendig sein, einen Blick auf die erhaltenen Schreine sämtlicher Schaffneraltäre zu werfen.

Zeitblom, der gewißlich kein Bildschnitzer war, hat fast jeden seiner Schreine von einem anderen Künstler fertigen lassen. Als Meister des Kilchberger Altares (um 1485) lernten wir einen den Stil der Mitte des Jahrhunderts in äußerlich-dekorativer Weise weiter bildenden Bildschnitzer kennen; eine verwandte Formanschauung zeigt der Meister des Blaubeurer Altares (1493-1494). Groß und schlicht, mehr im Sinne des älteren Syrlin, arbeitet der Schöpfer der Statuen des Hausener Altares (1488). Die Figuren des Bingener Altares (um 1493-1496) sind Hauptwerke des jüngeren Sürlin. Für die Schreinausstattung des Eschacher (1496) und Heerberger Altares (1497-1498) scheint er sich nicht ulmischer sondern niederschwäbischer, am Orte der Bestellung zur Verfügung stehender Kräfte bedient zu haben [3]. Der Adelberger Altarschrein (1511) endlich ist ein bezeichnendes Werk der letzten Entwicklungsphase der Ulmer Schule, die uns im folgenden beschäftigen wird. In keinem der genannten Altäre haben die Schreinfiguren irgendwelche unmittelbare Beziehung zu den Flügelbildern.

Anders bei Schaffner. Zwischen den Malereien und Schreinfiguren der drei ohne Verlust einzelner Teile auf uns gekommenen Schreinaltäre in Wasseralfingen, Ulm und Wettenhausen, besteht eine enge Verwandtschaft [4]. Ungewöhnlich ausgeprägt und offenbar beabsichtigt ist die Stileinheit der Malerei und Plastik des im zweiten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts entstandenen Altares in Wasseralfingen [5]. Sowohl der breite Schwung der Gewandfalten, wie die Behandlung der Köpfe ist in Malerei und Plastik nahezu identisch. Der Ulmer Hutzaltar (Tafel 55) und der Wettenhausener Altar (Tafel 56) zeigen sowohl in der Raumbehandlung der Malerei, wie in der formalen Gestaltung der Köpfe und Ge-

1 München, Katalog der K. Aelteren Pinakothek Nr. 214-217.

2 Inventar Nr. 1308, 1309. H. 1.81, B. 1.48 m. Im Herbst 1910 wurden die beiden Reliefs, nach freundl. Mitteilung von Herrn Dr. Braune, zwecks genauer Untersuchung nach München verbracht; es stellte sich dabei heraus, daß ursprünglich die Geburt Christi auf der Rückseite des Gemäldes der Ausgießung des hl. Geistes, die Anbetung der Könige auf der Rückseite der Darstellung im Tempel angebracht waren.

3 Der Meister des Eschacher Altars (Abb. im Ergänzungsatlas der Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Lieferung 1/2, Tafel 11, Eßlingen 1900), möchte ein Verwandter des Winnentaler Meisters (Schütte, Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 212 ff., Tafel 79) sein; die drei weiblichen Heiligen des Heerberger Altares, heute in Untergröningen (Abb. in Gradmann, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Jagstkreis I, Eßlingen 1907, S. 226) haben zwar mehr Verwandtschaft mit den unten zu besprechenden Werken, sind aber qualitativ unbedeutend.

4 Die von Graf Pückler-Limpurg, Martin Schaffner, Straßburg 1899, S. 13 ff. festgestellten Beziehungen zwischen den geschnitzten und gemalten Teilen des aus der Heiligkreuzkirche stammenden Allerheiligenaltares in der Gertrudenkapelle des Domes zu Augsburg vermag der Verfasser nicht zu erkennen; übrigens dürfte Schaffners Anteil an den Gemälden sehr gering sein.

5 Abbildung in Gradmann, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Jagstkreis I, Eßlingen 1907, bei S. 32. - Ueber die Gründe der frühen Datierung des Altares, dessen Stifterwappen auf die Zeit um 1530 weisen, vgl. Graf Pückler-Limpurg a. a. O., S. 16 f.

wänder größere Freiheit, die sich auch darin ausspricht, daß der Stil der Flügel- und der Schreinfiguren nicht mehr so vollständig übereinstimmt wie am Wasseralfinger Altar. Indes sind die Beziehungen zwischen Malerei und Plastik auch hier noch sehr stark. Und vor allem, die plastischen Teile des Hutzaltares stehen der Krönung Mariä, der Geburt Christi und Anbetung der Könige des Wettenhausener Altares künstlerisch recht nahe. So möchte man denn wohl glauben, daß die Wettenhausener Chronik einer guten Ueberlieferung folgt, wenn sie Schaffner als statuarius et pictor bezeichnet, und ihn trotz dem Mangel einer urkundlichen Bestätigung, für die Ausführung der plastischen Teile der genannten Werke verantwortlich machen, stände dieser Annahme nicht ein gewichtiges Bedenken im Wege: Der Stil der beiden Altäre aus der reifen Epoche des Künstlers kehrt in einer nicht geringen Anzahl weiterer Altäre wieder, deren Gemälde sicher nicht von Schaffner herrühren. Niemand wird aus dieser Tatsache folgern wollen, der vielbeschäftigte Künstler oder doch seine Werkstatt habe für andere Maler Altarschreine und -statuen geliefert. Mehr Ueberzeugungskraft hat die Annahme, der Stil der Schnitzwerke der Schaffneraltäre müsse in gewissem Maße Allgemeingut gewesen sein; wie denn auch in seinen Gemälden die persönliche Note minder hervortritt als in den Ulmer Schöpfungen des 15. Jahrhunderts.

Das Ergebnis unserer Untersuchungen ist gering. Die wiederholt bezweifelte Existenz eines Bildhauers Daniel Mauch konnte zwar erwiesen werden, jedoch keine Schöpfung des Künstlers. Von Schaffner sind nur drei Schnitzaltäre vorhanden; aber der Stil der zwei Hauptwerke zum mindesten ist derart allgemein, daß auf Grund ihrer Betrachtung die Eigenart des Bildhauers Schaffner sich nicht scharf umreißen läßt. So bleibt denn nichts übrig, als, mangels einer exakten Grundlage, das reiche Skulpturenmaterial der Ulmer Schule aus dem Beginne des 16. Jahrhunderts im folgenden lediglich nach stilistischen Kriterien zu ordnen.

III

DER MEISTER DES ULMER HUTZALTARES

Daß der jüngere Sürlin am Ende seines Lebens die Verbindung mit der zeitgenössischen Kunst gewinnt, hat seinen Grund nicht in einer allgemeinen Aufwärtsentwicklung der Ulmer Plastik. Im Gegenteil, nichts zeigt deutlicher die gewaltige künstlerische Höhe, die von dem alten Syrlin und wenigen Gefolgsleuten erklommen und von dem Sohne zunächst gewahrt wurde, als ein Blick auf die Durchschnittsleistungen jener Zeit. Man bemerkt, daß neben den Schöpfungen der Sürlin eine Gruppe von Werken im Geschmacke der früheren Kunstrichtung entsteht; allerdings verlieren sich die Vorzüge der älteren Tradition immer mehr; was übrig bleibt, sind dekorativ nicht unwirksame Kompositionen, die indes unter der Häufung von Einzelheiten leiden, und denen sowohl in der Behandlung der Körper wie im Ausdrucke der Mienen ein tieferes Leben fehlt.

Die Ueberleitung von der großen Kunst der Multscherzeit zu diesen Epigonenleistungen erfolgt durch Arbeiten von der Art der Heggbacher und Arnegger Madonna [1], des Kilchberger Altares und des sogenannten Schongaueraltärchens [2]; unter den Schöpfungen der

[1] Vgl. S. 11 f.
[2] Vgl. S. 43.

neunziger Jahre ſteht der 1493–1494 vollendete Hochaltar von Blaubeuren[1] an der erſten Stelle. Ein Uebergangswerk, durchaus in dem älteren Stile wurzelnd, iſt er zugleich der Vorbote einer Verfallkunſt, die ſich in mehreren Spielarten, doch im ganzen ziemlich einheitlich und ohne daß weiterhin eine erhebliche Minderung der Qualität der Leiſtungen einträte, noch ungefähr dreißig Jahre lang erhält.

Recht nahe ſtehen den Blaubeurer Flügeln noch eine Geburt Chriſti in der Kirche zu Mettenberg (OA. Biberach)[2] und die Flügelreliefs des Altares aus Attenhofen (BA. Neuulm), Geburt Chriſti und Anbetung der Könige, im Gewerbemuſeum zu Ulm (Tafel 50)[3]. Raum und Figurenkompoſition ſind zwar weſentlich vereinfacht, mehr in die Fläche gebracht, die Einzelheiten dafür reicher, die Spielfalten ſtärker gehäuft; die Behandlung der Köpfe jedoch iſt in allen drei Fällen ziemlich gleich; man achte auf die Hervorhebung des Jochbeines, auf die Strähnung der Haare. Weit unſicherer iſt in dem Attenhofener Werke die Bewegung geworden; ſtatt des eleganten Schreitens, wie wir es auf dem Blaubeurer Dreikönigbild ſehen, hier ein ſteifes Stehen und Knieen.

Ein anderes Werk dieſes Uebergangsſtiles iſt der gut erhaltene Hochaltar in Erſingen (OA. Ehingen)[4]; die Gemälde der Flügel und Predella ſind noch ein wenig befangen und erinnern an den Stil der achtziger Jahre, die Schreinfiguren aber, die Madonna, umgeben von den Heiligen Katharina, Agnes, Barbara und Dorothea, zeigen einen fließenden Faltenwurf, wie wir ihn ähnlich in dem Sebaſtiansaltar der Neithartkapelle des Ulmer Münſters fanden, nur willkürlicher und reicher im Spielgefält.

Mit voller Kraft ſetzt die neue Entwicklung im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ein. Das Gerüſt unſerer Unterſuchungen müſſen die Arbeiten bilden, deren Entſtehungszeit ſicher bekannt iſt. Es ſind die Altäre in Wippingen (OA. Blaubeuren), 1505, Merklingen (OA. Blaubeuren), 1510, Adelberg (OA. Schorndorf), 1511, Reutti (BA. Neuulm), 1519, Ulm, Hutzaltar, 1521, und Wettenhauſen (BA. Günzburg), 1523/24. Ihrem Stile nach dürften ſie, unbeſchadet der großen Verwandtſchaft aller Stücke, von mehreren Meiſtern geſchaffen ſein, von denen wir den einen und anderen noch als Schöpfer weiterer, minder feſt datierbarer Werke kennen lernen werden. Am ſtärkſten ſondert ſich von der Hauptgruppe infolge der Derbheit ſeiner Arbeit der Altar von Wippingen. An Feinheit den übrigen Schöpfungen überlegen iſt der Altar von Reutti.

In der Hauptgruppe ſtehen dem Alter nach an erſter Stelle der Zeitblomaltar in Adelberg[5] und der Altar in Merklingen[6]. Der Adelberger Altar iſt die letzte größere Schöp-

[1] Vgl. S. 81.

[2] Vgl. Baum-Pfeiffer, Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Oberamt Biberach, Eßlingen 1909, S. 151.

[3] Ulm, Gewerbemuſeum, Saal V, Nr. 31, 32. Lindenholz. H. 1.66, B. 1.08 m. Faſſung im 18. Jahrhundert erneuert.

[4] Vgl. Schütte, Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg, 1907, S. 164 f. Höhe der Schreinfiguren 0.97 m.

[5] Vgl. die Abbildung in Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Atlas, Bd. II, Bl. 69, ferner Koch, Zeitbloms reifer Stil, Berlin 1904, S. 85 ff., Schütte, Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 197 f. und Tafel 1.

[6] Auf Magdalenas Salbbüchſe 1510. A. N. S. L. Vgl. Baum, Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, OA. Blaubeuren, Eßlingen 1911, ſowie Schütte, Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 152 f.; hier wird der Altar nach 1524 angeſetzt, in der Annahme, daß der Abſchied Chriſti auf den Flügeln eine Kopie nach Schaffners Wettenhauſener Bildern in München ſei; in Wahrheit gehen beide Darſtellungen, wie auch das gleiche Bild auf dem älteren Wettenhauſener Altar in Augsburg, wohl unmittelbar auf Dürers Marienleben (B. 92) zurück.

fung dieſer Art, die im Schreine ſtatt einer geſchloſſenen Gruppe Einzelſtatuen ſtehender Heiliger enthält. Es ſind fünf Figuren, in der Mitte die Madonna, zu ihrer Rechten S. Cutubilla und S. Ulrich, auf der andern Seite S. Katharina und S. Liborius. Den Aufſatʒ bilden die drei ſchlichten Statuen des Kruzifixus, der Mater dolorosa und des Johannes. Der Stil dieſer Figuren ruft Erinnerungen ſowohl an den Blaubeurer Altar, wie an jene Gruppe von Arbeiten wach, die wir im Gefolge der Schöpfungen des jüngeren Sürlin betrachtet haben. Aehnliche ſchwere, runde Faltenzüge, wie bei S. Cutubilla, ſind uns zuerſt an der Madonna in Ennetach begegnet – man vergleiche die Mantelpartieen über dem rechten Knie –, die Unüberſichtlichkeit der geſamten Gewandbehandlung aber, die beſonders unerfreulich in der Geſtalt der Madonna hervortritt, hat ihren Vorgang in Draperieen von der Art des Mantels der heiligen Scholaſtica in Blaubeuren. In der Kopfbildung vollends vermißt man jede Spur der Intimität der guten Arbeiten der neunziger Jahre. Verhältnismäßig ſorgfältig iſt noch die Geſtaltung der beiden Geſichter der Biſchöfe; das ſtändig wiederkehrende Antlitʒ der Frauen zeigt die leere ovale Rundung, den kleinen Mund und die niedergeſchlagenen Lider, die uns von dem Lauterner Altar und zahlreichen anderen Beiſpielen dieſer Epoche bereits zur Genüge bekannt ſind.

Der neue dekorative Faltenſtil, dem an dem organiſchen Ausdrucke des körperlichen Lebens, zumal bei ruhiger Stellung, wenig gelegen war, bedurfte anderer Kompoſitionen, um seine volle Wirkung zu entfalten. An die Stelle der ſchlichten Reihung einzelner repräſentierender Statuen tritt die bisher nur auf den Flügeln üblich geweſene Vereinigung mehrerer Figuren zu einer geſchloſſenen, erzählenden Gruppe. Das erſte uns erhaltene Werk dieſes Stiles, ein Jahr vor dem Adelberger Altar entſtanden, iſt die Beweinung Chriſti im Altar von Merklingen (Tafel 51)[1]. Die Gliederung iſt wohl überlegt, faſt genau ſymmetriſch; in der Mitte Maria, ſich gegen den toten Sohn ein wenig niederbeugend, zu beiden Seiten je eine knieende und zwei ſtehende Geſtalten. Die Bewegungsmotive ſind auf das wirkſamſte zur Erzielung eines unruhigen Gewandſtiles ausgenuʒt; die Faltengebung iſt ebenſo unorganiſch wie in Adelberg; die Faltenrücken ſind noch ziemlich rund und weich gebogen, ſelten ſcharf geknittert; nur die Häufung der einzelnen Motive verhindert einen organiſchen Fall; der ganze Aufwand möchte nur dazu dienen, die ruhigen Flächen des ein wenig emporgerichteten Körpers Chriſti herauszuheben. Derb und wenig ausdrucksvoll ſind, wie in allen Spätwerken, die Köpfe, zumal die der Männer von rein genrehaftem Charakter.

Unverkennbar ſind die Beziehungen zwiſchen dieſem Werke, deſſen Flügelbilder Schaffners Art verwandt ſind, und dem inſchriftlich als Werk Schaffners bezeugten Huʒaltar von 1521 im Ulmer Münſter (Tafel 54)[2]. Dargeſtellt iſt die heilige Sippe, Anna mit ihren drei Männern, Maria mit Joſeph und dem Kinde. Auch hier wieder Symmetrie der Kompoſition: hinter jeder der ſiʒenden, einander zugewendeten Frauen je zwei ſtehende Männer; das Kind ſiʒt noch auf dem Schoße der Mutter, iſt aber im Begriff, die entgegengeſtreckte Hand der heiligen Anna zu faſſen; ſo fällt die Kompoſition, wie faſt alle ulmiſchen Darſtellungen dieſer Art aus dem Beginne des 16. Jahrhunderts, in zwei Hälften aus einander. Die Gewandung iſt, mit jener in Merklingen verglichen, unverkennbar noch willkürlicher geworden.

1 Vereinzelt, doch ſelten, findet ſich auch früher ſchon die Schreingruppe in Ulm, ſo im Tiefenbronner Hochaltar; vgl. S. 32 f.

2 H. 1.36, B. 1.70 m.

An die Stelle der weichen vollen Falten ſind magere Grate getreten, von jener Art, wie wir ſie zuerſt an den ſonſt ſtark an Sürlins Art erinnernden Evangeliſten des Münſterhauptportales in Ulm ſahen; nur begnügt ſich der Künſtler nicht mit großen organiſchen Zügen, ſondern neben langen, ruhigen Linien findet ſich viel kleinliches Spielgefält. Die Kopftypen zeigen durchaus die bekannte Bildung, das unbedeutend-liebliche Köpflein der Maria mit der hohen Stirn, den vollen Wangen und geſenkten Lidern und dem kleinen, ein wenig lächelnden Munde, iſt paradigmatiſch für das Ideal der Frauenſchönheit dieſer Epoche. Bemerkenswert iſt das Kind in ſeiner durchaus freien Bewegtheit; ſein Bambinoantlitʒ hat nichts mehr von der früher üblichen Häßlichkeit.

Nur zwei Jahre nach dem Hutʒaltar iſt der Hochaltar von Wettenhauſen entſtanden, und dennoch zeigt der Gewandſtil ſeiner Figuren nochmals eine weſentliche weitere Verkümmerung. Die ſtreng ſymmetriſche Schreinkompoſition (Tafel 55) iſt gewahrt. In der Mitte des Schreines kniet Maria, frontal gewendet; die Hände ſind über der Bruſt gefaltet, das Haupt iſt faſt unmerklich ſeitlich geſenkt; das Haar fällt in vielen Wellen über beide Schultern herab; der linke Mantelzipfel wird vom rechten Unterarm emporgerafft; die hierdurch verurſachte Brechung der Falten des Mantels, deſſen untere Enden zwei Putten halten, bietet die einzige größere Unregelmäßigkeit der Kompoſition. Zu den Seiten der Jungfrau, ihr gleichmäßig zugewendet, ſitʒen Gott Vater und Sohn; auch in den Falten ihrer Mäntel bergen ſich pausbäckige Knabenengel. Zwei weitere Putten halten über dem Haupte Mariä eine Krone; darüber ſchwebt der heilige Geiſt. Den Hintergrund bilden, in drei Gruppen, die himmliſchen Heerſcharen; oben Engel, darunter, in zwei Reihen, männliche und weibliche Heilige in prächtiger Modetracht. Der Unterſchied zwiſchen dieſem Werke und dem Hutʒaltar beruht ausſchließlich in der Gewandbehandlung; die Knitterung der Falten iſt noch härter, ihr Rücken ſchmaler, ihre Zahl geringer geworden; die Gewandung wirkt magerer. Noch mehr tritt dieſe Eigenſchaft in den Flügelreliefs hervor, welche die Hand eines fortgeſchrittenen Schülers des Schreinmeiſters verraten. In den Bildern der Geburt Chriſti und der Anbetung der Könige, die in der Kompoſition flächiger gehalten ſind, als die Reliefs aus Attenhofen, ſind die Falten noch gratiger und länger ausgezogen, auch noch mehr parallel geordnet als in dem Schreinbildwerk.

So eng nun aber auch die Beziehungen zwiſchen dem Hutʒaltare und dem Wettenhauſener Altar ſind, es läßt ſich dennoch nicht verkennen, daß der Stil des jüngeren Werkes eine nicht mindere Verwandtſchaſt mit der Art des Hochaltares der Stadtkirche von Tauberbiſchofsheim [1] beſitʒt, der auf den durchaus nicht Schaffneriſch gehaltenen, gemalten Außenſeiten der Flügel das Datum 1517 trägt, während die Innenſeiten Reliefs der Verkündigung und der Geburt Chriſti zeigen, der Schrein die Darſtellung des Todes Mariä, und die Predella die Wurzel Jeſſe beherbergt. An der Ulmer Herkunft des Stückes iſt nicht zu zweifeln. Von der Verkündigung werden wir eine Replik im Altar von Reutti kennen lernen, die Geburt Chriſti wiederholt im Gegenſinne die von Zeitbloms Darſtellungen am Bingener, Wengen- und Heerberger Altar her bekannte Kompoſition [2]. Unter den genremäßig aufgefaßten Apoſtelköpfen des Todes Mariä iſt keiner, der nicht an die Köpfe der Altarſchreine in Merklingen und Ulm erinnerte. Das Chriſtkind des Geburtsbildes gleicht

[1] Vgl. v. Oechelhäuſer, Die Kunſtdenkmäler des Großherzogtums Baden, Amtsbezirks Tauberbiſchofsheim, Freiburg 1898, S. 175 ff., Tafel 15.

[2] Daß ſie auch von Malern entlehnt wurde, zeigt das Neubronnerepitaph in der Stadtkirche zu Blaubeuren.

durchaus den Wettenhausener Putten. Der Komposition im ganzen freilich fehlt der symmetrische Aufbau; die Anordnung der gleichmäßig hinter dem parallel zur Bildfläche gestellten Bette stehenden und vor ihm knieenden Apostel ist unbehilflich. Die Faltenbrüche sind im ganzen noch runder und fließender als in Wettenhausen; die Verwandtschaft beruht auf der Magerkeit und Schärfe der Grate.

Einige Aehnlichkeit, mehr der Kopf- als der Gewandbildung, besteht zwischen den Tauberbischofsheimer Reliefs und zwei Figuren des Petrus und Paulus [1] im Aachener Suermondtmuseum.

Daß der Altar von Tauberbischofsheim in der gleichen Werkstatt entstanden sei, wie die Schöpfungen in Merklingen, Adelberg und Ulm, darf wohl für ausgeschlossen gelten; doch scheint der Hutzaltarmeister sich nach 1521 dem Stile des im übrigen unbekannten Schöpfers des Tauberbischofsheimer Hochaltares mehr genähert zu haben.

IV

DER MEISTER DES TALHEIMER ALTARES

Vorstufen der Kunst des Hutzaltarmeisters werden durch den 1505 datierten Altar in Wippingen (OA. Blaubeuren) und den Talheimer Altar mit den stilistisch zusammengehörigen Werken repräsentiert.

Der Altar in Wippingen [2] zeigt im Schreine die drei stehenden Figuren der von Engeln bekrönten Madonna und der Heiligen Jacobus und Matthias, untersetzte Figuren, bei aller Stämmigkeit aber noch stark im Banne des linearen Rhythmus der Vergangenheit. Die Gewänder, aus schwerem Stoffe, sind umständlich verschlungen, sodaß, zumal bei der Madonna, das Motiv des Stehens völlig verborgen wird; kleines Spielgefält ist bei alledem nicht vorhanden. Der Ausdruck der Mienen ist unbedeutend, die Stilisierung der Kopf- und Barthaare in schlangenartig gewundenen dicken Flechten sehr äußerlich. Man vergleiche mit dem Kopfe des Matthias etwa das doch auch schon reichlich dekorative Haupt des Täufers Johannes vom Blaubeurer Hochaltar; welch ein Verlust an Feinheit der Beobachtung und an Können in nur elf Jahren. Woher der Meister kommt, und wie er sich weiter entwickelt, ist unbekannt. Daß in den Arbeiten von der Art des Talheimer Altares weitere Schöpfungen seiner Hand erblickt werden dürfen, möchte wohl kaum anzunehmen sein. Ein wenig von seiner Grobschlächtigkeit eignet jedoch ihnen allen.

Der Altar aus Talheim (OA. Rottenburg) in Stuttgart [3], das Hauptwerk dieser Gruppe, ist wesentlich freier und reifer als der Altar von Wippingen. In der Mitte des Schreines sitzt die Madonna, mit der Rechten das Kind haltend, gegen das sie das Haupt

1 Aachen, Suermondtmuseum, Schwäbische Skulpturen Nr. 8. Wandstatuen, Lindenholz, H. 1.13 m. Sammlung Moest. Vgl. Schweizer, Die Skulpturensammlung im Städtischen Suermondtmuseum zu Aachen, Textband, Aachen 1910, S. 49 f.

2 Vgl. Schütte, Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 156; Baum, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, OA. Blaubeuren, Eßlingen 1911, Tafel 10.

3 Stuttgart, K. Gemäldegalerie, zur Zeit im Austausche gegen Zeitbloms Heerberger Altar als Leihgabe in dem K. Museum vaterländischer Altertümer. Vgl. Schütte, Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 204 f. – Erhaltung, auch der Polychromie, vorzüglich. Nur die Krone der Madonna, 1781 durch Blitzstrahl zerstört, und das Schwert des Pancratius fehlen. H. der Madonna 1.25, der stehenden Heiligen 1.38 und 1.40 m.

ein wenig neigt; in ihre Mantelfalten ſchmiegen ſich zwei bekleidete Engel, zwei weitere ſchweben, lauteſpielend, zu ihrer Seite. Sie wird umgeben von den ſtehenden Geſtalten der Heiligen Cyriacus und Pancratius. Lebendigkeit der Köpfe und ſelbſt Typenverwandtſchaft geben den drei Figuren ihren Platʒ in unmittelbarer Nähe der Arbeiten in Merklingen und Ulm. Doch iſt der Faltenwurf größer und runder; die Faltenſtruktur, breit und mächtig, ähnelt noch mehr jener, die wir am Altar von Lautern kennen lernten; nur die Raffung der Gewänder entſpricht einem neuen Gefühl; es genügt indes eine Vergleichung der Gewänder der ſitʒenden Madonnen im Talheimer und Hutʒaltar zu der Erkenntnis, wie viel feiner die Arbeit des Hutʒaltarmeiſters iſt; das nämliche gilt etwa für die Haarbehandlung.

Dem Meiſter des Talheimer Altares möchte ein Relief des Todes Mariä zuzuweiſen ſein, das aus der Deutſchordenskirche in Ulm 1818 in den Beſitʒ der Familie Keller in Böttingen (OA. Blaubeuren) [1] gelangte. Die Kompoſition nähert ſich hier einigermaßen dem Schema des Tauberbiſchofsheimer Hochaltares; das Bett iſt parallel zur Bildfläche geſtellt; die meiſten Apoſtel ſtehen in einer Reihe hinter ihm, doch lebhaft um die Sterbende bemüht; zwei Apoſtel ſind knieend und ſitʒend im Vordergrunde angeordnet. Haarbehandlung und Kopfbildung, vor allem die Faltengebung weiſen dieſem Werke den Platz nahe dem Talheimer Altare an.

Als Fragment eines weiteren hierher gehörenden Altares haben ſich in der Kirche zu Mettenberg (OA. Biberach) die aus Kloſter Heggbach ſtammenden Statuen der Heiligen Katharina und Barbara [2] erhalten, großzügige und, wie faſt alle Darſtellungen weiblicher Heiliger der Gruppe, zugleich elegante Arbeiten, mit fein modellierten, ovalen Köpfen, zierlichen Mündern, leicht zurücktretendem Kinn und leiſe geſenkten Lidern. Die Brüche der Mantelfalten verraten deutlich die Beobachtung des Falles atlasartiger Gewänder; die Falten ſind natürlicher als am Talheimer Altar, großzügiger als an den Werken im Stile des Hutʒaltars.

Als weniger charakteriſtiſche Arbeiten unſerer Gruppe mögen das unten zu beſprechende Fragment einer Heiligen Sippe aus Reichenbach (OA. Geislingen) in der Lorenzkapelle zu Rottweil, ſowie eine kleine Madonna in der Kirche zu Bellamont (OA. Biberach) [3] erwähnt ſein.

Dem Meiſter des Talheimer Altares näher als dem Hutʒaltarmeiſter, ſteht der Schöpfer (Daniel Mauch? vgl. oben S. 106) des Altares der Stadtkirche in Geislingen [4]. Im Schreine drei ſtehende Figuren, die einzigen unpolychromierten der ganzen Ulmer Altarplaſtik, die Madonna, das Kind mit der Rechten tragend, mit der Linken haltend, neben ihr ein ritterlicher Heiliger (Mauritius?) und Magdalena; auf den Flügeln Reliefs der Heiligen Rochus und Eliſabet. Im Auffatʒe S. Sebaſtian [5].

1 Vgl. Ulmer Kunſtnachrichten in den Münſterblättern, zweites Heft, Ulm 1880, S. 79; ferner Baum, Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, OA. Blaubeuren, Eßlingen 1911, Tafel 3.

2 Vgl. Baum-Pfeiffer, Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, OA. Biberach, Eßlingen 1909, S. 147. Abbildung im Ergänzungsatlas, Lieferung 23/24, Eßlingen 1908.

3 Vgl. Baum-Pfeiffer, Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, OA. Biberach, Eßlingen 1909, S. 98 f.

4 Vgl. Schütte, Schwäb. Schnitʒaltar, Straßburg 1907, S. 170 f., Tafel 18, 19.

5 In der Predella eine mehr dem Stilcharakter des älteren Syrlin angehörende eindringliche Darſtellung des Fegefeuers mit herben, gut gebildeten Akten.

Unbeſchadet einer gewiſſen Stilverwandtſchaft übertrifft das Werk an Feinheit der Qualität doch bei weitem die Arbeiten aus dem Kreiſe des Talheimer Meiſters. Die Geberdenſprache iſt von einer im übrigen längſt überwundenen Feinheit. Magdalena trägt das Salbgefäß nicht in der bloßen Hand, ſondern auf einem Zipfel des Mantels, den ſie zugleich hoch rafft; wie ſie zierlich mit der Rechten greift, erinnert in der Bewegung an den Stil der Epoche Multſchers. Und wie ſorglich beugt die Madonna ihr Haupt zu dem Kinde nieder, das ſie an die Bruſt drückt. In Haltung und Ausdruck der Köpfe liegt weit mehr Gefühl, als man dies ſonſt in dieſer ſpäten Zeit gewohnt iſt. Im Gewande, deſſen Falten nicht allzu gehäuft ſind, erkennt man die gleiche Sorgfalt in der Durchführung der Einzelheiten.

Eine Verwandte beſitzt die Mittelfigur in einer ſchönen Madonna der Sammlung Oertel in München [1]. Die Beziehung zwiſchen Mutter und Kind iſt ähnlich, das Kind jedoch mehr nach vorn gewendet, die Gewandung der Madonna einfacher.

V

DER MEISTER DES ALTARES IN REUTTI

In bezug auf Feinheit der Durchführung werden die Schöpfungen des Hutzaltarmeiſters von einigen im übrigen eng verwandten Werken übertroffen, deren wichtigſte der Hochaltar in der Kirche von Reutti (Tafel 52) [2] bei Neuulm iſt. An der nördlichen Schreinwange trägt er die Jahreszahl 1498; indes beſagt dieſer Umſtand nichts anderes, als daß der leere Schrein aus dieſer Zeit ſtammen mag; die Figuren ſind vor dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts nicht möglich. Ihre Entſtehungszeit gibt die Predelleninſchrift: pro laude iesu almeque marie virginis paulus iunior suorum progenitorum ruffus ob solamen hanc tablam soluit 1519 [3]. Wie in Tauberbiſchofsheim und Wettenhauſen ſind Schrein und Flügelinnenſeiten mit Gruppenhochreliefs bedeckt. Doch zeigt die Kompoſition nirgends einen ſo einheitlich geſchloſſenen Charakter, nirgends zugleich eine ſolche Lebendigkeit der Gliederung wie hier. Der Bildſchnitzer ſucht Probleme zu löſen, die dem Maler vorbehalten ſind, ſtrebt nach Tiefe des Raumes, Verkürzungen, ſchneller Bewegung. Alle drei Szenen ſind mit ſtarker Unterſicht dargeſtellt.

Die Predella zeigt in ſechs Niſchen die Bruſtbilder der Heiligen Ulrich, Agatha, Nicolaus, Andreas, Petrus und Paulus. Den Aufſatz bekrönen die Büſten zweier lauteſpielender Engel und Chriſtus, die Seele der Maria emportragend. Die Hauptkompoſition enthält im Schreine den Tod Mariä, auf den Flügeln die Verkündigung und die Geburt Chriſti. Welch ein Unterſchied zwiſchen der kraftloſen Behandlung des gleichen Gegenſtandes in Tauberbiſchofsheim und dem ſprühenden Leben dieſer Bilder. Alle drei Szenen ſpielen ſich in ſtark betonten geſchloſſenen Räumen ab. Der Raum des Mittelbildes iſt hinten durch drei Seiten des Achtecks und oben mit einem Sterngewölbe abgeſchloſſen. Rechts und links treten

1 Sammlung Oertel Nr. 70. Früher im Beſitze des Bildhauers Dettlinger in Freiburg, der die Figur aus Württemberg erhielt.

2 Vgl. Schütte, Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 255 ff., ſowie die teilweiſe unrichtigen Angaben bei Stadler, Hans Multſcher, Straßburg 1907, S. 200. – Schreinbreite 1.89 m.

3 1604 Reſtaurierung. Die Bilder auf den Außenſeiten der Flügel völlig übermalt; die zweite und ſechſte Predellenbüſte, Agatha und Paulus, ſtammen erſt aus dem genannten Jahre.

Apoſtel durch Türen ein. Das Bett durchſchneidet den Raum in der Diagonale. Hinter ihm ſtehen drei Apoſtel mit lebhaftem Ausdruck des Schmerzes; der eine führt das Gewand an die Augen. Ganz vorn ſind vier Apoſtel geſchickt ſo geordnet, daß drei von ihnen in wechſelnder Bewegung ſitzen, einer der beiden mittleren ſteht; in den Raum rechts, zwiſchen ihnen und dem querſtehenden Bette ſchieben ſich die noch übrigen beiden Figuren. Die Behandlung der Köpfe iſt, unbeſchadet aller Verwandtſchaft mit dem Stile des Hutzaltares, feiner und ruhiger, die Gewandung allzu reich, um ſich dem Körper noch völlig anpaſſen zu können, doch frei und groß geſchwungen.

In der Verkündigungsſzene befindet ſich, wie in Tauberbiſchofsheim, der Engel links hinter Maria, hier lediglich höher, ſo daß der Eindruck des Herabſchwebens ſich verſtärkt. Auch das Zurſeiteraffen des Vorhanges durch den Engel iſt in beiden Darſtellungen gleich, ebenſo der Fall des Mantels der Maria; und dennoch, wie iſt in dem jüngeren Werke der Vorgang intenſiver geſtaltet. Wie viel freier iſt die Kopfhaltung der Jungfrau geworden und die Geberde ihrer Hände.

Der Kompoſition der Verkündigung entſpricht jene der Geburtsſzene inſofern nicht völlig, als ſie, ſtatt im ſymmetriſchen, im parallelen Sinne geordnet iſt. Auch hier rechts unten Maria knieend, links oben Joſeph; durch zwei Fenſter rechts im Hintergrunde ſchauen Hirten herein, und oben über der Architektur ſieht man noch die Bergwieſe mit Rindern.

Hinſichtlich des Aufbaues der Szenen ſteht dieſer Altar ganz vereinzelt. Eine derartige Lebhaftigkeit iſt ſonſt in Ulm unerhört. Die Vortrefflichkeit der techniſchen Behandlung der Einzelheiten jedoch, die Anmut der Mienen und Bewegungen, die Weichheit der Gewänder begegnet uns in zwei weiteren Werken.

In der Kirche zu Eggingen (OA. Blaubeuren) [1] hat ſich das Fragment eines Todes Mariä, eine Arbeit von vorzüglicher Qualität, erhalten. Die Auffaſſung des Themas unterſcheidet ſich weſentlich von jener der beiden früher betrachteten Bildwerke. Maria erwartet ſitzend, leicht geneigt, mit gefalteten Händen die letzte Stunde. Zu ihrer Rechten Johannes, ein Buch auf dem Knie haltend, hinter ihm drei weitere Apoſtel mit einer Kerze. Die übrigen acht Apoſtel fehlen. Der Stil der Köpfe iſt durchaus der gleiche wie in Reutti. Die Haltung und Bewegung der Hände zeigen hier wie dort das nämliche pretiöſe Weſen; wie derb greifen, damit verglichen, die Figuren des Hutzaltares. Auch die Gewandbehandlung ſtimmt völlig überein.

Eine weitere Schöpfung des Reuttier Meiſters darf in einer Heiligen Familie des Kaiſer-Friedrich-Muſeums (Tafel 53) erblickt werden [2], die etwa die umgekehrte Anordnung wie

[1] Vgl. Baum, Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, OA. Blaubeuren, Eßlingen 1911.

[2] Berlin, Kaiſer-Friedrich-Muſeum, Deutſche Bildwerke, Nr. 106. Vgl. Voege, Beſchreibung der deutſchen Bildwerke des Kaiſer-Friedrich-Muſeums, Berlin 1910, S. 53, Nr. 106. Hochrelief, Lindenholz, H. 1.59, B. 1.10 m. Erworben 1891 in New Orleans, doch aus Deutſchland ſtammend. Schütte, Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 421, weiſt darauf hin, daß ein derartiger Sippenaltar früher im Archivgebäude zu Ulm ſtand. Vgl. Jäger, Ueber die Steinmetzen, Bildſchnitzer und Maler Ulms, Kunſtblatt 1833, S. 413: Beſonders rühmt ein längſt verſtorbener ulmiſcher Kunſtfreund einen Altar, den er in dem Archivgebäude zu Ulm geſehen habe und deſſen Schnitzereien von Syrlins Hand geweſen ſeien: Die Mutter Gottes mit dem Jeſuskinde auf dem Schoß; ihr gegenüber die heilige Anna, welche dem Kinde einen Apfel bietet. Hinter ihnen ſtehen die Weiſen aus dem Morgenlande. – Die Beſchreibung paßt ebenſowohl auf das Berliner Relief wie auf den Hutzaltar; und es ſcheint demnach nicht ausgeſchloſſen, daß dieſer von Jägers Gewährsmanne während ſeiner Irrfahrten geſehen worden ſei. Immerhin iſt von einer auch nur zeitweiligen Aufſtellung des Hutzaltares im Archivgebäude nichts bekannt.

der Hutzaltar zeigt, Maria ſitzt hier rechts, das ſtehende Kind auf dem Knie haltend, dem die heilige Anna gegenüber einen Apfel reicht. Hinter der Stuhllehne die drei Männer der Anna und Joſeph, treffliche Charakterköpfe, weit weniger derb als die Figuren in Merklingen und Ulm, ganz im Stile der Apoſtel von Reutti. Auch der Typus der Maria gleicht durchaus jenem der Jungfrau der Verkündigung in Reutti, und die heilige Anna erinnert an die ſterbende Maria in Eggingen. Die Geſchloſſenheit der Kompoſition des Berliner Reliefs wird durch ein modern eingeſchobenes leeres Mittelſtück empfindlich geſtört.

VI

DAS MÜNCHENER SIPPENRELIEF

Eine Mittelſtellung zwiſchen dem Altar von Reutti und dem Hutzaltar nimmt eine weitere Heilige Familie im Bayeriſchen Nationalmuſeum zu München (Tafel 57) [1] ein. Eine Replik dieſer Gruppe iſt im Jahre 1910 in das Berliner Kaiſer-Friedrich-Muſeum [2] gelangt, von einer weiteren, aus Reichenbach (OA. Geislingen) ſtammenden, findet ſich ein Fragment in der Rottweiler Lorenzkapelle [3].

Die Anordnung der beiden ſitzenden Frauen zeigt unverkennbar Beziehungen zur Kompoſition des Hutzaltares. Die Haltung der heiligen Anna ſtimmt in Ulm und in den drei Sippenreliefs nahezu überein; ſogar die Drapierung des Mantels iſt in Ulm und München ähnlich. Maria hingegen wendet ſich im Sitzen mehr zurück, ſo daß ihr Antlitz emporſchaut. Das ſitzende Kind hält ſie auf dem Berliner Relief ähnlich wie in Ulm. Auch die Art, wie Anna die beiden Hände nach dem Kinde ausſtreckt, iſt in Ulm und Berlin ähnlich, in München durch falſche Ergänzung entſtellt. Völlig geändert jedoch hat ſich der Hintergrund. Statt der Ulmer Bank hier ein Thron mit hoher Mittelrückwand und geſchweiften Seitenteilen. Statt der gleichmäßig ſymmetriſchen Verteilung der vier Männer hier nun eine ſolche nach hiſtoriſchen Grundſätzen: hinter Maria ſteht Joſeph, hinter Anna ſieht man Joachim, Salome und Alpheus.

Die drei Arbeiten ſind wohl nach einem Entwurfe gefertigt, am wahrſcheinlichſten wohl in der Werkſtatt des Hutzaltarmeiſters. Doch iſt das Münchener Relief mit ſeiner weichen und reichen Faltengebung und der vortrefflichen Bildung der Köpfe für den Meiſter ſelbſt zu gut; eher könnte es von einem jüngeren Werkſtattgenoſſen herrühren, der vorher ſchon in Reutti mitgearbeitet hatte.

Am nächſten ſteht dem Münchener Werk das Rottweiler Relief, das die allzu zahlreichen Einzelheiten geſchickt vereinfacht. Das Gewand der heiligen Anna gibt nur die Hauptmotive des Münchener Gewandes; genauer wiederholt ſich der Typus des ſpitzbärtigen Mannes.

[1] Graf, Kataloge des Bayriſchen Nationalmuſeums, VI, Gotiſche Altertümer, München 1896, S. 76, Nr. 1247. Hochrelief, Lindenholz, bemalt, H. 0.99, B. 1.02 m. Das Kind fehlt, die rechte Hand der heiligen Anna iſt falſch ergänzt, müßte ausgeſtreckt ſein.

[2] Hochrelief, Lindenholz, H. 0.98, B. 0.90. Vgl. Glaſer in den Amtlichen Berichten aus den K. Preuß. Kunſtſammlungen, 1910, S. 90 f.

[3] Rottweil, Lorenzkapelle, Nr. 151. Hier außer S. Anna nur der ſpitzbärtige Mann und die rechte Hand des dicken Mannes erhalten. Abb. in Dehio-v. Bezold, Denkmäler der deutſchen Bildhauerkunſt, Lieferung 9, Berlin 1911, 16. Jahrhundert, Tafel 38.

Die Berliner Arbeit steht an Feinheit zurück. Die Faltengebung ist sehr schlicht geworden und entspricht mehr dem Geschmacke der Mitte der zwanziger Jahre, den wir am Wettenhausener Altare kennen gelernt haben. In der Haarbehandlung werden jene einfachen Strähnen bevorzugt, die uns von dem Tauberbischofsheimer Tode Mariä her bekannt sind. Die Köpfe und vor allem auch die Hände sind wesentlich derber als in München und Rottweil.

Zahlreich sind die vereinfachenden Nachahmungen dieses Sippenrelieftypus. Verhältnismäßig am engsten hält sich an die bekannte Komposition ein Sippenrelief bei Bildhauer Schlachter in Ravensburg [1]. Die Form des Thrones und auch die Haltung der beiden Frauenfiguren ist, wenn auch in stark vereinfachender Darstellung, gewahrt. Hinter Maria steht, ähnlich wie in München, Joseph, hinter Anna Joachim. Selbst die in München, Rottweil und Berlin vorhandenen pilasterartigen Thronpfosten mit Blattkapitälen haben sich hier noch erhalten.

Mehr entfernt sich von dem Typus eine kleine, etwas temperamentlose Heilige Familie der Stuttgarter Altertümersammlung [2]. Die Gewandung ist fließend und ruhig und entspricht weniger dem Faltenstile des Hutzaltares, als jenem des Altares von Reutti. Doch fehlt kleinliches Spielgefält vollständig. Die Madonna zeigt hier die steile Haltung der Maria des Hutzaltares. Anna hingegen, in der Bewegung der Hände mit der Matrone des Hutzaltares zwar einigermaßen übereinstimmend, ist mehr von vorn gesehen. Joseph, der hier einen Apfel hält, und Joachim mit Buch, zeigen in der Haltung eine allerdings nicht große Verwandtschaft mit dem Relief in Ravensburg. An Stelle des Thrones findet sich hier eine Bank mit seitlichen Lehnen; hinter der Rückwand singen drei Engel mit Spruchband das Gloria in Excelsis.

Verwandter in bezug auf die Behandlung der Gewänder, verschiedener noch in der Komposition, ist endlich eine Heilige Familie in der Kirche zu Veringenstadt [3] (OA. Gammertingen). Der Thron ist hier wieder zur schlichten Bank geworden. Maria sitzt aufrecht, ähnlich wie in Ulm, und kreuzt die Arme über der Brust, während die heilige Anna das stehende Kind hält. Die beiden Männer zeigen Typen, die mit jenen des jetzt in Ravensburg befindlichen Reliefs eng verwandt sind [4].

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die sämtlichen genannten Arbeiten von verschiedenen Künstlern ausgeführt sind; das Motiv erfreute sich offenbar einer großen Beliebtheit. Nur das Münchener Relief steht den vorher betrachteten Werken nahe; die anderen zeigen nicht nur in der Komposition, sondern auch in der Durchführung eine immer zunehmende Einfachheit und Handwerklichkeit.

1 H. 0.78, B. 0.70 m. Es wurde aus der Nachlassenschaft des Pfarrers Kohl in Hohentengen 1882 für die Kapelle in Tannhausen bei Aulendorf erworben und aus dieser 1910 an Bildhauer Schlachter in Ravensburg verkauft.

2 H. 0.84, B. 0.72 m. Inventar Nr. 764. Aus der Sammlung Hirscher. Fassung teilweise erneuert. Das Kind fehlt. Abb. in Dehio-v. Bezold, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst, Lieferung 9, Berlin 1911, 16. Jahrhundert, Tafel 39.

3 Hochrelief, Lindenholz, H. 1.06, B. 1.06 m. Vgl. Zingeler-Laur, Die Bau- und Kunstdenkmäler in den Hohenzollerischen Landen, Stuttgart 1896, S. 50, 301.

4 Die Sammlung Hans Schwarz in Wien enthielt als Fragment eines Sippenreliefs eine sitzende Madonna, die, unbeschadet der Dürftigkeit der Faltengebung und der Ausdrucksarmut wohl in diesen Zusammenhang gehört. Vgl. Lepkes Versteigerungskatalog Nr. 1589, Berlin 1910, Nr. 67.

Mit der Münchener heiligen Familie ſtiliſtiſch verwandt iſt die Anna ſelbdritt der Sammlung Gedon, jetzt im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg [1]. Von einem kompoſitionellen Zuſammenhang mit den Sippenreliefs iſt keine Rede mehr. Die beiden Frauen ſitzen, ſtark nach vorn gewendet, eng neben einander; auf dem linken Knie Mariä liegt ein Kiſſen, auf dem das Kind ſitzt, von Mutter und Großmutter gleichmäßig gehalten. Die Kopftypen hingegen, das ovale Haupt Mariä, mit dem etwas zurückſpringenden ſchmalen Untergeſicht, und das von einem Tuche tief beſchattete Antlitz der heiligen Anna, ſind ähnlich wie in München, und vor allem zeigen die Gewandfalten, lange Züge wechſelnd mit reichem, knorpeligem Spielgefält, den nämlichen Stil.

VII

CHRISTOPHORUS LANGEISEN

Der einzige Künſtler dieſer Gruppe, von dem wir Namen und Werke kennen, iſt Chriſtophorus Langeiſen, der Gehilfe Sürlins bei der Anfertigung der ſieben Altäre für die nördlichen Seitenſchiffskapellen der Kirche in Zwiefalten (etwa 1509/10 bis 1516/17) und der Schöpfer des Chorgeſtühles der gleichen Kirche (um 1514) [2]. Das Chorgeſtühl iſt zerſtört. Von den Altären haben ſich die Schreinreliefs im Muſeum vaterländiſcher Altertümer in Stuttgart erhalten [3]. Fünf von ihnen dürften gemäß unſerer früheren Unterſuchung als Langeiſens Werk anzuſehen ſein, nämlich die Darſtellungen der Gefangennehmung Chriſti (Tafel 58), Chriſti vor Pilatus, der Geißelung, Kreuztragung und Kreuzigung. In dieſen Arbeiten zeigt ſich Langeiſen in mancher Hinſicht als Neuerer. Gruppen von ſolcher Willkür der Anordnung, wie die Gefangennehmung und Chriſtus vor Pilatus, waren bisher in der Ulmer Plaſtik nicht üblich. Es herrſcht ein wüſtes Gedränge. Haupt- und Nebenfiguren werden nicht unterſchieden. Die Akte ſind ſehr oberflächlich behandelt; man vergleiche den Kruzifixus der Kreuzigung mit jenem Sürlins der Kreuzabnahme (Tafel 31). Von einem Ausdruck der Geſte kann unter dieſen Umſtänden keine Rede ſein. Auch die Mienen erſcheinen beſtenfalls indifferent, meiſtens unſachlich. Die Genreköpfe der Männer verleugnen nicht die Verwandtſchaft mit jenen in Merklingen und am Hutzaltar. Beſonders aber glänzt der Künſtler in der Gewandbehandlung. Zumal in der Wiedergabe der reichen, modiſchen Zeittracht kann er ſich nicht genug tun. Und hierbei gelingt ihm zuweilen eine nicht üble Einzelfigur, wie der Kriegsknecht mit der Hellebarde auf dem Relief der Gefangennehmung. Der Faltenwurf iſt im allgemeinen weich und rund und wenig organiſch; man vergleiche die viel beſtimmtere Gewandbehandlung in den Frauentrachten der Kreuzabnahme oder Beweinung Sürlins (Tafeln 31, 32) mit den unbeſtimmten Gewandlinien der Mater doloroſa in Langeiſens Kreuzigungsgruppe. Etwas präziſer iſt

1 Germaniſches Nationalmuſeum, Nürnberg, Plaſtik Nr. 375. Vgl. Joſephi, Kataloge des Germaniſchen Nationalmuſeums, Die Werke Plaſtiſcher Kunſt, Nürnberg 1910, S. 221. Hochrelief, Lindenholz, H. 0.78, B. 0.64 m. Weſentlich ſchlichter, doch aus der gleichen Schule, iſt eine Anna ſelbdritt der Sammlung Figdor in Wien; Abb. in Leiſching, Figurale Holzplaſtik, Wien 1908, Tafel IX, Fig. 19.

2 Siehe oben S. 50, 63 f. Vgl. Anlagen 49, 50.

3 Stuttgart, K. Muſeum vaterländiſcher Altertümer, Inv. Nr. 375 a–g.

lediglich die Gewandgebung in der Kreuztragung; hier dürfte ein Gehilfe beteiligt ſein, der, zumal was die Chriſtusfigur betrifft, ſtärker von Sürlin abhängig iſt. Die Kompoſition iſt auch in dieſer Arbeit durchaus maleriſch; es findet ſich ſogar Verjüngung des Maßſtabes der entfernteren Perſonen; den Hintergrund bilden hier und in der Gefangennehmungsſzene Relieflandſchaften. Etwas ruhiger in der Kompoſition iſt die Geißelſzene. In der Mitte Chriſtus an der Säule, die durch Bögen mit feinem Renaiſſanceornament mit den ſeitlichen Pilaſtern verbunden iſt; rechts und links je zwei Kriegsknechte; im Hintergrunde vier gleichfalls ſymmetriſch geordnete Zuſchauer.

Noch derber als Langeiſens Kreuzigungsgruppe iſt die verwandte Darſtellung aus einem Altare des Kloſters Urſpring (OA. Blaubeuren) in der Lorenzkapelle zu Rottweil [1]. Während auf dem Zwiefaltener Altar unter dem guten Schächer Maria und Johannes, unter dem böſen drei Kriegsleute zu ſehen ſind, ſtehen auf dem Urſpringer Werke nur Longinus und der Hauptmann unter den Kreuzen.

Des weiteren gehören in dieſen Zuſammenhang eine Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Ochſenhauſen (OA. Biberach) [2], drei Darſtellungen des heiligen Eligius, und zwar die eine, aus einer Schmiede in Munderkingen ſtammend, eine Gruppe von drei Perſonen nebſt Pferd darſtellend, im Ulmer Gewerbemuſeum [3], eine zweite, faſt identiſche, früher in Steinhauſen (OA. Biberach) [4], eine dritte, mit nur zwei Perſonen, doch Architekturhintergrund, in der ehemaligen Sammlung v. Pannwitz [5], der Stockeraltar von 1520 in der Kirche zu Oberſtadion, mit den Heiligen Barbara, Anna, Katharina im Schreine, Sebaſtian und Chriſtoph auf den Innenſeiten der Flügel [6], ferner eine Predella mit den Bruſtbildern der vierzehn Nothelfer in der Kirche von Hauſen ob Urſpring [7], endlich der Barbaraaltar in der Neithartkapelle des Ulmer Münſters [8], wohl die letzte Schöpfung der Ulmer Plaſtik unſerer Epoche. Es iſt ein Flügelaltar mit reicher Renaiſſanceornamenteinfaſſung. Im flachen Schreine S. Barbara, von einem lauteſpielenden Putto und einem bekleideten Engel umſchwebt, ihr zur Seite die Heiligen Auguſtinus und Agnes, auf den Flügeln Lucia und Scholaſtica (?), Urſula und Afra. Im Bogen oben Putten auf Füllhörnern, eine Konſole mit einer Fruchtſchale tragend. Zwar herrſcht hier, ſtatt der in der Spätzeit üblichen Reliefgruppe noch einmal die Einzelſtatue; aber wie die äußere Geſtalt des Schreines ſich – im

1 Rottweil, Lorenzkapelle, Nr. 38. Abb. in Baum, Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, OA. Blaubeuren, Eßlingen 1911.

2 Vgl. Baum-Pfeiffer, Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, OA. Biberach, Eßlingen 1909, S. 177–179, 190. Die unter den Kreuzen ſtehende Gruppe der Maria mit den trauernden Frauen und Johannes iſt älter und wurde bereits S. 68, 69 beſprochen.

3 Ulm, Gewerbemuſeum, Saal V, Nr. 1. Abb. in den Verhandlungen des Vereins für Kunſt und Altertum in Ulm und Oberſchwaben, neue Reihe, Heft 7, Ulm 1873, bei S. 8.

4 Abbildung in Baum-Pfeiffer, Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, OA. Biberach, Eßlingen 1908, S. 226.

5 H. 1.23, B. 0.98 m. Aus der Gegend von Ulm. Vorbeſitzer Hauptmann Geiger in Neuulm. Vgl. Katalog der Sammlung v. Pannwitz, München 1911, S. 19, Nr. 106, Tafel 32, ſowie Hirths Formenſchatz, 1905, Nr. 53.

6 Vgl. Schütte, Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 165. Schrein modern. Die Inſchrift auf dem alten Schreine lautet nach Grüneiſen und Mauch, Ulms Kunſtleben im Mittelalter, Ulm 1840, S. 40: Jörg Stocker Maler zu Ulm 1520.

7 Abb. in Baum, Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, OA. Blaubeuren, Eßlingen 1911.

8 Vgl. Pfleiderer, Das Münſter zu Ulm, Stuttgart 1905, Text, Sp. 41, 42, Tafel 29.

guten Sinne – gewandelt, architektonisch vereinfacht hat, so ist anderseits die Plastik fortgeschritten zum völligen Verfall; die Leerheit der Geberden und Mienen, die den Ausdruck des körperlichen Organismus zerstörende Willkür der Faltengebung konnten nicht mehr übertroffen werden [1].

VIII

KENNZEICHEN DES VERFALLES

Die Ulmer Plastik des beginnenden 16. Jahrhunderts strebt mehr in die Breite als in die Tiefe. Eine fieberhafte Tätigkeit herrscht, gleich als ob man ahnte, daß in kurzem diese Art der Kunstbetätigung für immer ein Ende finde. Allenthalben öffnen sich neue Werkstätten.

Derb und wuchtig setzt die neue Richtung ein. Und doch, beim näheren Zusehen fehlt den Gestalten die innere Kraft. Das starke Gefühl für das organische Gewächs des Körpers ist verschwunden. Früher, vor der Vertiefung der Naturstudien, hatte der lineare Rhythmus einer hochkultivierten, mit Absicht der Natur entfremdeten, verinnerlichten Kunst, einen Ersatz für das mangelnde frische Leben gewähren können. Der Plastik der drei Jahrzehnte vor dem Bildersturm mangelt beides, die konkrete Wahrheit und der absolute strenge Rhythmus. Man möchte, um ihre Art zu kennzeichnen, von einer abstrakten Lebendigkeit reden, einer Lebendigkeit, die nicht auf gesetzmäßiger Beobachtung, sondern auf dem Spielen der Phantasie beruht. Das Leben der Gewänder wird wieder ornamental, wie es anderthalb Jahrhunderte zuvor war. Nur sind die Faltenornamente nicht mehr architektonisch empfunden, sondern kraus und verwirrt und im Dienste einer malerischen Absicht, der mehr an einem berauschenden Gesamteindruck liegt, als an der Gediegenheit der Einzelform. Dies zeigt sich auch in den Köpfen, von denen sowohl die männlichen wie die weiblichen je einem Grundtypus zu folgen scheinen, dessen Ideal bei den Frauen ein ovales Gesicht mit leicht betontem Jochbein, doch zurücktretendem Kinn, sehr kleinem Mund und gesenkten Augenlidern ist, während man bei den Männern rustikale Typen mit flatternden Haaren und struppigen Bärten, mit modischen Hüten und Kappen bevorzugt. In der Gewandung herrscht durchaus die reiche Modetracht, und zwar in den Darstellungen der Männer früher als in jenen der Frauen; hier die ersten Beispiele in den Hintergrundfiguren des Wettenhausener Altares und in der Predella von Hausen ob Urspring.

An Stelle der früheren statuarischen Komposition gewinnt jetzt die Reliefgruppe die fast ausschließliche Herrschaft, in den stattlicheren Werken mit symmetrischer Anordnung, in kleineren Reliefs schon sehr willkürlich und mangelhaft gegliedert. Selbst die Landschaft, in den neunziger Jahren zuweilen, so in Blaubeuren, als Gemälde mit dem Figurenrelief verbunden, wird wieder einmal Gegenstand der plastischen Gestaltung. Die Ulmer Kunst bleibt hierbei auf einer Stufe stehen, welche die Plastik Nürnbergs schon mit Kraffts Schreyerepitaph erreicht, dann aber überwunden hatte.

[1] Die Altäre in Rot, Amt Meßkirch (von Hans Strüb zu Veringen, 1513; vgl. Kraus, Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, Kreis Konstanz, Freiburg 1887, S. 402 f.) und Nußdorf, Amt Ueberlingen (vgl. Kraus, a. a. O., S. 550), sowie den Altar aus Hagnau (Amt Ueberlingen), 1519, im Ulmer Gewerbemuseum, mit Schütte, Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 121 f., der Ulmer Kunst zuzuzählen, liegt kein Grund vor. Stilistisch sind sie von den hier besprochenen Werken durchaus verschieden.

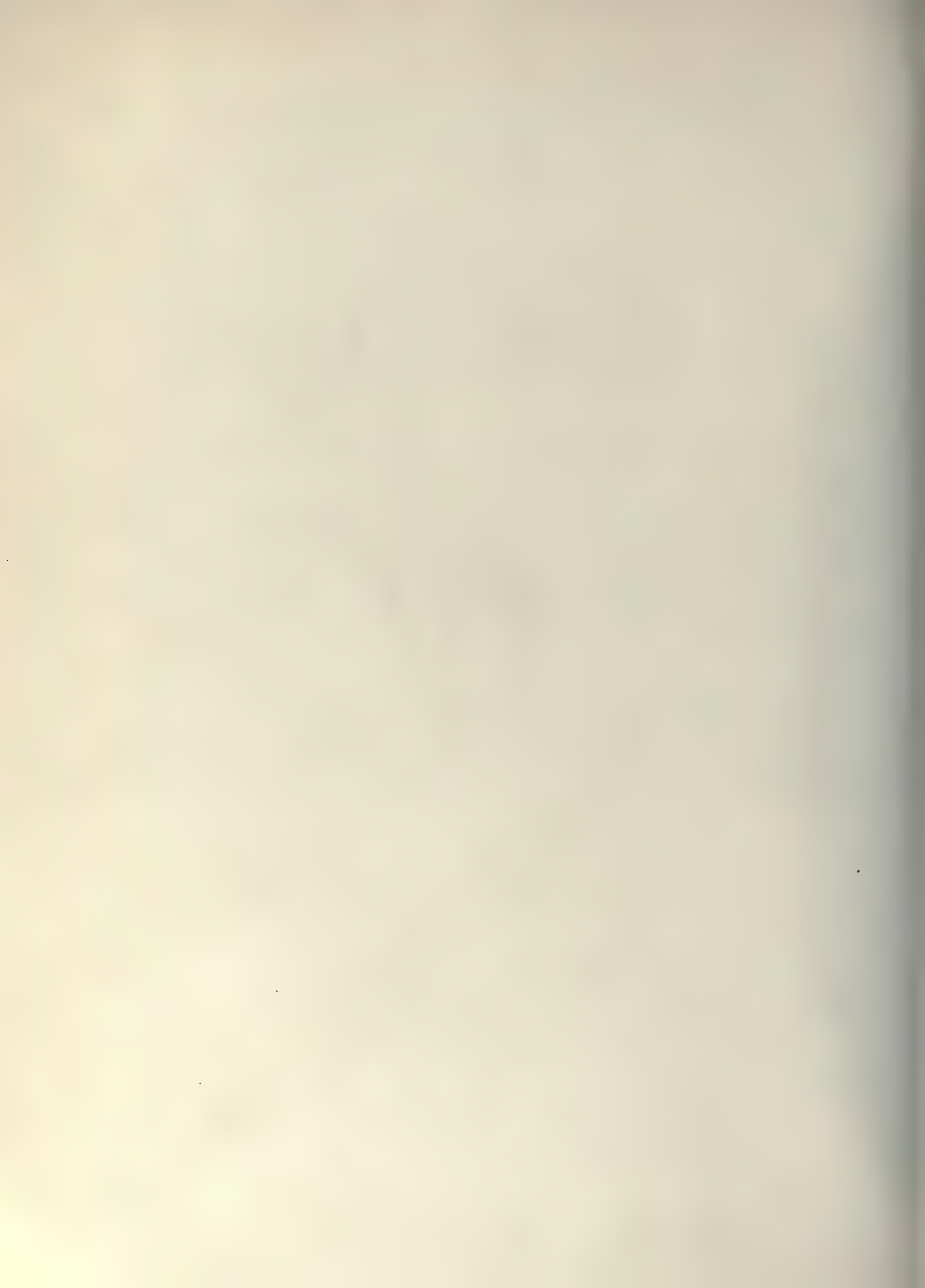
So geſchloſſen ſich indes auch der Stil der drei Jahrzehnte zwiſchen 1500 und 1530 von der älteren Kunſt abhebt, ſo mannigfaltig ſind doch ſeine Aeußerungen. Da iſt zunächſt die Richtung, die entweder unter Sürlins unmittelbarer Einwirkung oder in Anlehnung an ihn organiſch geſtaltet, d.h. den menſchlichen Körper als den Träger des plaſtiſchen Lebens auch in der Gewandung zum Ausdrucke zu bringen ſucht und demgemäß auch noch Gefühl hat für die Wirkung der Geſte. Wir haben die wichtigſten Schöpfungen dieſer Art oben, Seite 64-70, verzeichnet; es gehört hierher ein großer Teil der Figuren, die heute im Gewände und am Mittelpfeiler des Weſtportales des Ulmer Münſters ſtehen, ferner der Sebaſtiansaltar der Neithartkapelle, als ſpäteſtes, ſchon ausdruckarmes Werk der Altar in Lautern. Seine Betrachtung leitet uns unmittelbar zu den Schöpfungen der Gruppe des Talheimer Altares. Hier hat der Körper ſeine weſentliche Bedeutung eingebüßt; er ſpricht als Träger der Gewandung nur mehr wenig mit. Das Gewand hat eine ſelbſtändige Bedeutung gewonnen, die ihm nicht zukommt. Die Plaſtik ſinkt auf eine längſt überwundene Stufe herab.

Die nächſten Jahre bringen noch eine Häufung der Einzelmotive. Die Falten werden feiner und zahlreicher; die Körperform erſcheint noch willkürlicher durch Falten zerſchnitten oder durch Häufungen von Gewandbäuſchen bedeckt. Es iſt der Stil, der uns im Hutzaltar und verwandten Schöpfungen begegnet und der im Altar von Reutti und ähnlichen Arbeiten nur inſofern verfeinert erſcheint, als die Gewänder etwas weicher und anpaſſungsfähiger ſind. Faſt ganz frei hielt ſich die Ulmer Kunſt von jener weit verbreiteten Stilrichtung, der lang gezogene, mächtig geſchwungene Parallelfalten das Gepräge geben; Anſätze zeigen lediglich die Flügel des 1523-1524 entſtandenen Altares von Wettenhauſen.

Beinahe ſo zahlreich wie die erhaltenen Werke ſind die Bildhauer und Bildſchnitzer, die ſich im Anfang des 16. Jahrhunderts in Ulm nachweiſen laſſen[1]. Der einzige Künſtler, deſſen Einfluß auf die zeitgenöſſiſche Plaſtik ſich einigermaßen beſtimmen läßt, iſt der jüngere Sürlin. Wie wenig für die ſtiliſtiſche Abhängigkeit Werkſtattgenoſſenſchaft bedeutet, lehrt gleich das Beiſpiel Langeiſens. Welche Rolle Michel Erhart, Niclaus Weckmann, Daniel Mauch, um nur einige hervortretende Meiſter zu nennen, in dieſer Epoche ſpielen, wie weit Schaffner als Bildſchnitzer in Betracht kommt, dies alles ſind Probleme, deren Löſung der weiteren Forſchung vorbehalten werden muß.

[1] Vgl. oben S. 95.

DIE STILELEMENTE DER ULMER PLASTIK



I

DIE BETRACHTUNGSWEISE

Unſere bisherige Betrachtungsweiſe iſt von den feſtſtehenden geſchichtlichen Tatſachen ausgegangen; ſie hat die Schöpfungen einiger Künſtler an einander gereiht, weil dieſe Künſtler urkundlich als Ulmer bezeichnet werden, in der Vorausſetzung, daß zwiſchen den genannten Werken ein innerer, künſtleriſcher Zuſammenhang beſtehe. Nunmehr mögen endlich die in den früheren Abſchnitten betrachteten plaſtiſchen Werke umgekehrt die Berechtigung unſerer Vorausſetzung beweiſen, erläutern, daß, wären auch keine Künſtlernamen, keine Urkunden bekannt und die Angaben über die Herkunft der Stücke verſchleiert, dennoch gerade dieſe Arbeiten als Schöpfungen einer Schule zuſammengefaßt werden müßten. Während alſo bisher die Künſtlerperſönlichkeiten und das hiſtoriſche Tatſachenmaterial für uns im Vordergrunde des Intereſſes ſtanden, beſchäftigen uns nun vielmehr die Werke und ihre Eigenſchaften.

Um zum Verſtändnis der örtlichen Beſonderheiten einer der ſüddeutſchen Schulen zu gelangen, iſt es indes notwendig, ſich darüber klar zu ſein, daß die allgemeinen Vorausſetzungen der Entwicklung in den alemanniſchen, fränkiſchen und bayriſchen Landen, zwiſchen dem Elſaß und Niederöſterreich, gleich ſind. Eine Neuerung mag einmal in Baſel, ein andermal in Nürnberg oder Augsburg früher aufgenommen werden, – im weſentlichen äußert ſich das Kunſtgefühl, äußert ſich die Wirkung der Einflüſſe von Weſten und Süden her in allen deutſchen Volksſtämmen ſüdlich der Mainlinie ziemlich gleichmäßig. Das Verſtändnis der lokalen Eigenart ſetzt daher notwendig die Kenntnis der allgemeinen Entwicklung voraus.

II

DIE ENTWICKLUNG DER DEUTSCHEN PLASTIK VOM XIII. BIS ZUM XV. JAHRHUNDERT

Die geſamte deutſche Plaſtik hat in der langen Epoche zwiſchen dem dreizehnten und dem beginnenden ſechzehnten Jahrhundert eine überaus reiche Entwicklung durchgemacht, deren Verlauf in den verſchiedenen Zeitabſchnitten und lokalen Gebieten wir heute noch kaum vollſtändig überblicken. Soviel iſt gewiß, daß die beiden Höhepunkte der Entwicklung an den Anfang und an das Ende fallen und daß die Ideale dieſer beiden Blütezeiten im Grunde entgegengeſetzter Art ſind. Das dreizehnte Jahrhundert war die Epoche der monumentalen Plaſtik; der klare Aufbau der einzelnen Figur, die wohl ausgewogene Verteilung der Maſſen, der Ausdruck der Geſte, die Gruppierung mehrerer

Körper zu einer Gesamtheit, das Inbeziehungsetzen der Statuen zur Umgebung, das waren die Probleme jener Kunst. Die Plastik des späten fünfzehnten Jahrhunderts hingegen hat intimen Charakter. Sie ist nicht architektonisch, nicht für die Fernwirkung berechnet, unklar im Ausdrucke der Linie, unsicher in der Massenverteilung; ihre Vorzüge liegen auf dem Gebiete der feinen Naturbeobachtung und -wiedergabe. In den reifsten Leistungen nähern sich die Ideale; man wird nicht leicht entscheiden, ob etwa in einem der Naumburger Stifter oder in Peter Vischers König Artur die stärkere Gestaltungskraft sich offenbare. Wählt man aber statt der edelsten Schöpfungen Durchschnittsarbeiten, so wird der grundsätzliche Gegensatz der beiden Blüteepochen alsbald offenbar, und man begreift dann auch im voraus, ohne noch die Werke der Uebergangszeit des vierzehnten und beginnenden fünfzehnten Jahrhunderts zu kennen, daß die Bewegung von dem einen zu dem andern Ideale hin nicht ruhig, nicht einfach sein kann. Sie ist nicht ein fortgesetztes Aufwärtsschreiten, ein Erobern immer neuer Beobachtungen und Darstellungsfähigkeiten; sondern dem Plus auf der einen entspricht ein nicht minder beträchtliches Minus auf der anderen Seite; die gewaltige monumentale Kraft der Kunst wird in dem Ringen um stärkere Naturwahrheit eingebüßt. Langsam, Schritt für Schritt, drängt seit dem vierzehnten Jahrhundert das imitative Moment, der Realismus, das formalkünstlerische, die Architektur, zurück, bis endlich, im Beginne des fünfzehnten Jahrhunderts, der Sinn für architektonisch-monumentale Aufgaben, für die großen Wandstatuenzyklen, allmählich erlischt. Was übrig bleibt, ist ein feiner Geschmack im dekorativen, zumal farbig-dekorativen Zusammenordnen von Einzelheiten, wovon uns die wenigen unversehrt erhaltenen Innenräume jener Zeit, wie das Kirchlein in Blutenburg bei München und der Chor der Klosterkirche in Blaubeuren eine gute Vorstellung geben. Zu dieser dekorativen Fähigkeit, die nur ein karges Ueberbleibsel der monumentalen Gestaltungskraft der Vergangenheit ist, gesellt sich als neues Vermögen die feinere Beobachtung und richtigere Wiedergabe der Wirklichkeit. An die Stelle des Typischen, des Generellen, tritt die Einzelwahrnehmung, das Individuelle. Die Kunst wird intimer, zugleich kleiner, alltäglicher. Allen realistischen Bestrebungen zum Trotz vermag sie übrigens die Tradition nicht völlig abzustreifen. Die Freude an der Schönheit einer abstrakten rhythmischen Linie, des letzten Restes des ausdrucksvoll schlichten Konturs der monumentalen Kunst, macht sich noch bis in das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts hinein bemerklich, und eine bizarre Manier gekünstelter Bewegung, wie eine ungeschickte Karikatur der höfischen Etikette des hohen Mittelalters anmutend, findet immer wieder Liebhaber. Erst im vollen Besitze der Ausdrucksmittel der neuen Wirklichkeitskunst fühlen einige wenige Künstler sich stark genug, nicht nur mit den überkommenen leeren Formeln, sondern auch mit dem neuen Realismus selbst aufzuräumen. Der Weg Adam Kraffts von dem Schreyerischen Grabmal bis zu den Nürnberger Stationen ist dafür bezeichnend.

Im Wesen der monumentalen Kunst liegt die Unterordnung des künstlerischen Einzelwillens unter die Anforderungen der Gesamtheit. Die Persönlichkeit tritt zurück, die Hütte, die Werkstatt als Ganzes weist jedem Gliede der Gemeinschaft Art und Form der Arbeit an; und so stark sind Tradition und gegenseitige Beeinflussung, daß die individuelle Freiheit äußerst beschränkt scheint. Wo immer die Werkstatt arbeitet, ihr Stil bleibt sich gleich. So sehen wir die Parlerhütte am Chor der Gmünder Heiligkreuzkirche, am Südportal des Augsburger Domes, an den drei jüngeren Portalen des Ulmer Münsters Werke

hervorbringen, die durch ihre nahen Beziehungen zu einander deutlich die ſtrenge Diſziplin der Werkſtatt verraten. Mit dem Aufhören der großen monumentalen Aufgaben verſchwinden auch die Schulſozietäten. An die Stelle der architektoniſch gebundenen Kunſt der Hütten tritt die individuelle Freiheit des einzelnen Meiſters. Jetzt gibt es keine Abhängigkeit von einem Ganzen, keine Rückſicht auf die Tradition einer interlokalen Schule mehr. Jeder Meiſter ſchafft, wie es ihm gefällt. So ſind ſchon äußerlich alle Bedingungen zur Förderung des Realismus gegeben, zu dem das fünfzehnte Jahrhundert aus innerem Drange hinſtrebt.

Dennoch hält ſich auch die neue Freiheit in verhältnismäßig beſcheidenen Grenzen. An die Stelle der früheren Hüttentradition tritt nun das künſtleriſche Milieu einer Stadt oder eines Territoriums, zwar nicht allenthalben gleich ſtark – man denke an Nürnberg, wo ſo grundverſchiedene Individualitäten wie Stoß, Krafft und Viſcher nebeneinander Platz haben –, in den meiſten Fällen immerhin Brücken von dem einen zu dem anderen ſchlagend und die Gegenſätze abſchleifend, oft aber, wie gerade in Ulm, für die Entwicklung faſt von der nämlichen Bedeutung wie das Kunſtwollen der Einzelnen.

Die eigentlichen Fortſetzungen der alten Hüttentradition, die Traditionen der Werkſtätten, vermögen ſich der allgemeinen lokalen Eigenart gegenüber auf die Dauer in der Regel nicht zu behaupten. Sie gehen entweder unter, wie der Stil des älteren Syrlin und des Adam Krafft, oder ſie verwachſen, gebend oder nehmend, völlig mit der allgemeinen lokalen Art; man denke an die Schule Riemenſchneiders oder an die letzte Epoche der Ulmer Plaſtik.

III

DIE VIER STILPHASEN DES XV. UND BEGINNENDEN XVI. JAHRHUNDERTS

In der Zeit nach dem Aufhören der alten Hüttentradition bis zum Abbrechen der Entwicklung am Ende des erſten Drittels des 16. Jahrhunderts laſſen ſich in der geſamten ſüddeutſchen Plaſtik vier Stilphaſen unterſcheiden. Wir wollen ſie an gleichzeitigen Beiſpielen in Ulm und Nürnberg verfolgen.

Die erſte Stilphaſe vertreten in Nürnberg die ſechs Tonapoſtel des Germaniſchen Muſeums und die Holzfiguren des Deocarusaltares der Lorenzkirche von 1406, in Ulm die Werke aus dem Schulkreiſe des Meiſters Hartmann, ein Jahrzehnt ſpäter entſtanden. Hier und dort in der Bildung der Köpfe gegenüber der Kunſt der vorhergehenden Epoche eine ſtarke Zunahme des individuellen Ausdruckes. Die Typik iſt mannigfaltiger; neben gedrungenen Köpfen mit breitem Untergeſicht und hervortretendem Jochbein lange und ſchmale Formen mit hoher Stirn und zurücktretenden Backenknochen. Auch in der Fleiſchpolſterung und der Spannung der Haut ſchon viele Abſtufungen. Vor allem neu aber iſt die Ziſelierung der Einzelzüge, die dem Antlitz den weſentlichen Ausdruck verleihen, und die präziſe Durchbildung der Gewandfalten. Hier offenbart ſich am deutlichſten das neue Gefühl. Die Plaſtik wendet ſich, nach einer fünfzigjährigen Epoche der Ermattung, wieder ihren ſpezifiſchen Problemen zu. Der Faltenwurf hat zwar noch den fließenden Charakter, wie in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts; aber der weiche Linienfluß ſteht ſeiner

Bedeutung nach nicht mehr an der erſten Stelle; unter dem Gewande fühlt man die Struktur des Körpers; und körperlicher ſind ſelbſt die Falten geworden, die jetzt die für den Stil der Epoche ſo bezeichnende Röhrenform und die damit verbundene prägnante Randundulierung annehmen. Wie die Gewandbildung erſcheint auch die Haltung des Körpers ſelbſt freier, unabhängiger. Allenthalben fühlt man ein neues Leben, das nicht mehr den Figuren von außen aufgedrängt, ſondern aus ihnen auszuſtrömen ſcheint. Die Herrſchaft der Geſamtheit, der Architektur, wird geringer; im gleichen Maße nimmt die Selbſtändigkeit der Skulptur zu.

Eine ſtreng folgerichtige Entwicklung müßte, wie etwa in Florenz, ſo auch in Ulm oder Nürnberg, zu einem plaſtiſchen Stile führen. Dieſer Entwicklung ſtellt ſich das Streben nach weitergehender Naturwahrheit zunächſt hemmend in den Weg. Der Schlüſſelfelderiſche Chriſtophorus von 1442 an S. Sebald in Nürnberg und Multſchers 1456–1458 vollendete Figuren des Sterzinger Altares zeigen eine ſtarke Zunahme des Realismus. Die Ausdruckskraft der Mienen iſt noch einmal geſteigert, der Fluß der Gewänder im einzelnen reicher und natürlicher. Während in Florenz die Entwicklung von Nanni di Banco über Ghiberti zu Donatello zugleich auf wachſende Naturwahrheit und ſtrengſten Stil, d. h. auf ſtärkere Heraushebung des Weſentlichen, nämlich des körperlichen Organismus ausgeht, herrſcht in Deutſchland das Streben nach getreuer Wiedergabe der Wirklichkeit faſt unumſchränkt. So kommt es, daß der Realismus der Gewandbehandlung von 1400 bis etwa 1450 zwar unzweifelhaft zunimmt, die künſtleriſche Aufgabe der Gewandbehandlung indes je länger je mehr mißachtet wird. Während Meiſter Hartmanns Figuren zwar noch nicht völlig ſicher ſtehen und ſitzen, doch im Motiv ihrer Haltung und Bewegung wenigſtens klar zu verfolgen ſind, hat in den Figuren der Spätzeit Multſchers die Naturwahrheit in Einzelheiten zwar zugenommen, die Ausdruckskraft des Organismus jedoch ſich verringert.

Sie wieder zu erlangen iſt die Aufgabe der dritten Epoche, als deren wichtigſte Vertreter wir in Ulm den älteren Syrlin, in Nürnberg Krafft anſehen dürfen. Ihnen gelingt es, den Körper völlig zum Träger der Funktionen des Gewandes zu machen, und ihm, als dem ausſchließlichen Herrſcher, zugleich einen Eigenausdruck der Geſte von ſeit Jahrhunderten nicht mehr erlebter Tiefe zu verleihen. Sie auch vermögen zuerſt der Miene vollkommene Freiheit und Sicherheit des Ausdruckes zu geben, wodurch ſie zu ſo blutvollen realiſtiſchen Schöpfungen wie den Selbſtbildniſſen am Sakramentshauſe von S. Lorenz und am Ulmer Chorgeſtühl befähigt werden. Die Weiterentwicklung könnte, unter Beibehaltung aller erlangten Vorzüge, nunmehr auf eine gelinde Vereinfachung ausgehen. Dieſe höchſte Stufe der Vollendung wird zu Nürnberg in den Spätwerken Kraffts, den Stationen zum Johannisfriedhof, und in den Meiſterwerken der Viſcheriſchen Hütte, den Statuetten und Reliefs am Sebaldusgrab und vor allem den beiden Statuen des Innsbrucker Maximiliansgrabes, vielleicht den reifſten Leiſtungen dieſer Epoche der deutſchen Plaſtik, erreicht. Ulm hat den genannten Schöpfungen nichts zu vergleichen. Höchſtens in den Bingener Skulpturen des jüngeren Sürlin mag noch ein kleiner Schritt über den Stil des Vaters hinaus wahrgenommen werden, in der Richtung auf Vereinfachung hin.

Doch das ſind Ausnahmen. Das Weſen der letzten Epoche iſt nicht Aufſchwung, ſondern Verfall. Nicht Schöpfungen von der geruhigen Art des Königs Artur in Innsbruck oder des Bingener Paulus beſtimmen die Signatur der Zeit, ſondern die aufgeregten, un-

plaſtiſch gefühlten, maleriſch komponierten Arbeiten, wie wir ſie in den Schulen des Michael Pacher und Veit Stoß, bei Leinberger in Niederbayern, Backofen am Mittelrhein, Liefrink am Oberrhein, und in den Altären von Adelberg, Merklingen, Reutti, Talheim, Ulm, Wettenhauſen finden. Die willkürliche, fahrige Art dieſer Werke war niemals völlig verſchwunden; in Nürnberg hatte Veit Stoß dieſen Stil gepflegt, Pacher und Riemenſchneider hatten ſich nicht ganz von ihm befreien können; in Ulm wurden, neben den abgeklärten Werken Syrlins und der Meiſter der Altäre von Rißtiſſen und Hauſen, ſo unruhige Arbeiten wie die Heggbacher Madonna, das Altärchen der Münſterſakriſtei geſchaffen, in München neben den Blutenburger Skulpturen Graſſers Maruskatänzer. In ſolchen Arbeiten ſcheint das Streben nach Realismus, ſtatt in ruhiger, künſtleriſcher Form Ausdruck zu finden, ſich gleichſam austoben zu wollen; immerhin, ſie treten neben den edelſten Arbeiten der Zeit zurück. Aber die großen Meiſter dieſer Generation ſterben, und die Nachfolger vermögen ihre Errungenſchaften nicht feſtzuhalten. Das Beiſpiel des jüngeren Sürlin iſt typiſch. Die Plaſtik, längſt des architektoniſchen Haltes beraubt, der ſie bei der letzten Niedergangsentwicklung, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts noch vor völliger Entartung bewahrt hatte, die Plaſtik hat die Lebenskraft verloren. Der menſchliche Körper bietet ihr keine Anregung mehr. In Zeiten mit intenſivem architektoniſchem Gefühl konnte das Leben des Baues die Skulptur wohl allzuſtark in ſeinen Bann zwingen, ſie geradezu erſtarren machen, wie ſich dies im Stile des 11. Jahrhunderts zuweilen erkennen läßt. Dieſem Vorgange iſt die Kataſtrophe der Plaſtik im Beginne des 16. Jahrhunderts entgegengeſetzt. Jetzt geht ſie nicht durch Erdrückung, ſondern durch Zerſetzung zugrunde. Wie ein Schmarotzer niſtet ſich die Ornamentik in ihrem Körper ein und ruht nicht eher, als bis ſie alles körperliche Leben in ornamentales Leben umgeſetzt hat.

IV

DIE GRUNDSTIMMUNG DER ULMER KUNST

Es galt zunächſt das Gemeinſame der Entwicklung der deutſchen Schulen des 15. Jahrhunderts gebührend herauszuheben, gleiche Merkmale für gleiche Epochen in den verſchiedenen Orten aufzufinden. Im folgenden wird nun an dem Beiſpiele der Ulmer Kunſt umgekehrt zu zeigen ſein, daß ungeachtet der Verſchiedenheit des Stiles der einzelnen Epochen in einer lokalen Kunſtentwicklung dennoch das Frühe mit dem Späten, ſelbſt die Malerei mit der Plaſtik durch eine gewiſſe Einheitlichkeit des Gefühles und der Anſchauung verknüpft iſt, die ſich im letzten Grunde nur aus der Blutsverwandtſchaft von Stammes- und Ortsgenoſſen, aus der ſtarken Einwirkung des ſich gleich bleibenden Milieus auf die wechſelnden Künſtlergenerationen erklären läßt. Mögen die ſtiliſtiſchen Verſchiedenheiten zwiſchen den Werken des Meiſters Hartmann, den frühen und ſpäten Skulpturen Multſchers, den Schöpfungen des älteren Syrlin und den Leiſtungen des Ausganges der Epoche noch ſo groß ſein, in allen findet ſich eine Grundſtimmung, die ſich nur als ſpezifiſch ulmiſch bezeichnen läßt, und die in gleicher Weiſe auch aus den Gemälden Multſchers, Schüchlins, Stockers, Zeitbloms und Schaffners ſpricht. Bezeichnen wir ſie kurz als die Neigung zur

Ruhe und zur Tiefe. Streben nach Tiefe, das soll besagen, daß die Ulmer Kunst insonderheit in das Gefühlsleben einzudringen versucht, daß sie in ungewöhnlichem Maße Ausdruckskunst ist. Dieser Neigung jedoch wirkt das gehaltene Wesen in gewissem Grade entgegen. Allzu stürmische Lebhaftigkeit wird zurück gedrängt, gezügelt; der Ausdruck des inneren Lebens wird umgesetzt in bewegte Form, d. h. vor allem in Ausdruck der Geste; die Mäßigung des Temperamentes verhindert, daß hierin jemals, wie etwa bei Veit Stoß oder Grünewald, in bezug auf bildnerische Wirkung die Grenze klarer Anschaulichkeit überschritten wird.

Gleich der Berücksichtigung einer allzu großen Lebendigkeit des Ausdruckes ist auch ein tieferes Eingehen auf das rein physische Leben nicht die Sache der Ulmer Kunst. An der Gesamtentwicklung des deutschen Realismus nimmt sie zwar teil, doch niemals führend. Und wenn auch, wenigstens bezüglich der Bildung und des Ausdruckes der Köpfe, der ältere Syrlin Krafft nicht nachsteht, so fehlt doch in Ulm das intensive Studium des Körpers; man bedenke, daß Zeitblom und Dürer nahezu Zeitgenossen sind. Dieses Fehlen der Naturfreudigkeit und der schon genannte Mangel an Aktivität, wenigstens in bezug auf körperliche Bewegung, stehen zu einander im wechselseitigen Verhältnis. Die Umsetzung der Wirklichkeit in Form, die bewußte Stilisierung im Sinne der Vereinheitlichung und Vereinfachung, der ruhigen Betonung der Hauptlinien und der Uebertragung des seelischen Ausdruckes im Gestenausdruck bleibt das besondere Wesen der Ulmer Kunst. Immerhin ist das Kriterium nicht unfehlbar und nicht für jeden Einzelfall giltig. Vor allem wird es dann versagen, wenn mittelmäßige Arbeiten der Ulmer Schule mit hervorragenden Werken eines auswärtigen großen Künstlers verglichen werden, z. B. die Passionsreliefs des Steinmetzen Anton mit Adam Kraffts Nürnberger Stationen. In derartigen Fällen wird die größere Ruhe und Geschlossenheit naturgemäß bei dem bedeutenderen Künstler zu finden sein. Im allgemeinen freilich lassen gerade die genannten Merkmale in der Ulmer Kunst besonders klare und gut gegliederte Kompositionen erwarten.

Ehe wir dazu übergehen, in den folgenden Abschnitten den ausführlichen Beweis für die hier aufgestellten Behauptungen anzutreten, möge das Gesagte an einigen Beispielen noch kurz erläutert werden. Gleich die Kunst des Meisters Hartmann läßt die nur beschränkte Giltigkeit unseres Satzes erkennen. Eine Vergleichung der sitzenden Figuren in den Bogenleibungen des Westportales des Ulmer Münsters [1] mit den Nürnberger Tonaposteln [2] zeigt in Ulm bei zwar größerer Ruhe der Gewandgebung eine stärkere Lebhaftigkeit, Mannigfaltigkeit und Eindringlichkeit der Bewegung, die durch die etwas spätere Entstehungszeit der Ulmer Figuren nicht genügend erklärt würde, jedoch sofort verständlich wird, wenn man die Ulmer Werke mit rheinischen Schöpfungen vergleicht [3]. Meister Hartmann muß aus dem fortgeschrittenen Westen eingewandert sein. Welche Abklärung aber dann bei Multscher. Man stelle etwa den Martin Hartmanns neben Multschers Schmerzensmann von 1429 (Tafel 1). Wie sind die Falten groß und schlicht geworden, wie ist die Geberde des Antlitzes vertieft, die Geste des Körpers und der Arme ohne größeren Aufwand an Bewegung geklärt und damit verstärkt. Oder man vergleiche den Schlüsselfelderischen

[1] Vgl. Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, München 1910, Tafel 25.

[2] Vgl. Josephi, Kataloge des Germanischen Nationalmuseums, Die Werke plastischer Kunst, Nürnberg 1910, S. 50 ff., Nr. 91-96, Tafel VIII, IX.

[3] Vgl. Lübbecke, Die gotische Kölner Plastik, Straßburg 1910, S. 113 ff., Tafel 40, 41.

Chriſtophorus von 1442 an S. Sebald in Nürnberg[1] mit Multſchers Sterzinger Madonna (Tafel 2) oder ſelbſt noch mit dem Chriſtophorus des Sakramentshauſes (Tafel 45). Schon das Motiv des Nürnbergers, ein ſtarkes Schreiten mit weit vorgeſetztem rechtem Fuß und nachgezogenem linken Beine wäre in Ulm nicht denkbar; wie viel ruhiger, unkomplizierter ſteht der Ulmer Chriſtoph. In Nürnberg ſitzt das Kind munter auf den Schultern ſeines Trägers, deſſen Haupt ſchwer niedergebeugt iſt. Alle Kraft iſt auf die rechte, alle Entlaſtung auf die linke Seite gelegt und dadurch, auf Koſten der Ponderation, eine äußerſt lebendige Wirkung erzielt. Die Sterzinger Madonna und der Chriſtophorus des Sakramentshauſes zeigen eine gleichmäßigere Verteilung der Maſſen, doch dem Nürnberger gegenüber wirken ſie ein wenig ſtarr. In jedem Einzelzug wiederholt ſich der nämliche Gegenſatz. Das Chriſtkind, in allen Schulen, auch in Ulm, ein Objekt entſchieden realiſtiſcher Darſtellung – idealiſierte Bambini finden ſich erſt etwa ſeit dem Beginne des 16. Jahrhunderts – hält ſich in Nürnberg mit der Linken am Kopfhaar des heiligen Chriſtoph; das Kind in Sterzing zeigt zwar einige Lebhaftigkeit in der Kopfhaltung, hat aber im übrigen keine Gelegenheit zur Betätigung; der Knabe auf dem rechten Arme des Ulmer Chriſtophorus ſpielt, in ſich verſunken, mit einer Kugel. Am deutlichſten zeigt ſich die Verſchiedenheit der Grundſtimmung im Antlitz, das in Nürnberg die Konzentration der Anſtrengung des Tragens widerſpiegelt, in Sterzing und Ulm aber von einer linden Stille erfüllt iſt.

Auf das Verhaltene im Ausdrucke der Büſten des älteren Syrlin iſt bereits früher, zumal aus Anlaß der Vergleichung mit den Büſten des Weingartener Geſtühles hingewieſen worden. Seine Zurückhaltung erſcheint um ſo bemerkenswerter, als Syrlin nicht nur einen offenen Blick für die Vielgeſtaltigkeit der Erſcheinungen, ſondern auch die Fähigkeit beſitzt, ſelbſt das Komplizierte bildneriſch zu meiſtern. In dieſer Hinſicht ſteht ihm kein Künſtler näher als Adam Krafft, der gleichfalls, ſchon in ſeinem früheſten bekannten Werke, dem Schreyeriſchen Grabmal, eine ſichere, objektive Naturwiedergabe mit ſtarker Ausdruckskraft zu verbinden weiß. Man vergleiche die eindringliche Geſte der Phrygia, das Lauteſpiel des Pythagoras, den entſchloſſenen Zorn des Cicero am Ulmer Geſtühl mit dem Ausdruck des Schmerzes oder des Leidens im Antlitz und Körper der Figuren der Schreyeriſchen Grablegung. In beiden Fällen wird dieſe Ausdruckskraft – und darin beruht die überragende Bedeutung der beiden Künſtler – ohne weſentliche Abſtraktion von der Natur erreicht. Auch die Linie der Figuren des ſpäten 14. Jahrhunderts, auch Multſchers Linie war lebendig; aber ihr Leben ſchien zuweilen losgelöſt von dem organiſchen Leben der dargeſtellten Körper. Bei Syrlin und Krafft jedoch wird, im Sinne der höchſten Kunſt, der Körper ſelbſt ausſchließlich Träger des Ausdruckes. Ihre Kunſt iſt nicht mehr ein Umſtiliſieren zugunſten des Ausdruckes einer abſtrakten Linie, ſondern ein Auswählen des bildneriſch Wertvollſten.

Mit dieſer Fähigkeit ſteht Krafft, von Viſcher nicht erreicht, in Nürnberg allein. Veit Stoß erſcheint neben ihm, ſelbſt in ſeinen beſten Schöpfungen, lärmend und dennoch zugleich nichts ſagend. Auch außerhalb wird man vergebens nach Verwandtem ſuchen. Riemenſchneiders Wirkungselemente konzentrieren ſich auf das Antlitz und die Hände; der Körper hat für den Ausdruck geringere Bedeutung; die feine melancholiſche Stimmung der Köpfe aber, im Einzelfalle an Wirkungskraft nicht hinter dem Ausdruck der

[1] Vgl. Sauerlandt, Deutſche Plaſtik des Mittelalters, Düſſeldorf 1908, Tafel 63.

Köpfe Syrlins zurückſtehend, verliert an Reiz, indem ſie ſich in jeder Miene, ſelbſt in Bildniſſen, wiederholt; und wie völlig verſagt Riemenſchneider, wenn er, wie im Heiligblutaltar zu Rotenburg, einen Vorgang, dramatiſches Leben geſtalten ſoll. Näher ſteht unſerem Künſtler der edle, kraftvoll-ruhige Meiſter von Blutenburg, in welchem, um dieſer innerlichen Verwandtſchaft willen, wiederholt ein Schwabe vermutet worden iſt. Syrlin aber erſcheint nur als Vertreter der geſamten Ulmer Kunſt ſeiner Zeit. Die Meiſter der Altäre von Rißtiſſen und Hauſen und viele andere reihen ſich ihm als Verwandte an. Während alſo in der übrigen ſüddeutſchen Kunſt des ausgehenden 15. Jahrhunderts Ruhe und Geſchloſſenheit ſich ſelten finden, erſcheinen ſie in der Ulmer Kunſt der Epoche als weſentliches Merkmal.

Nochmals tritt das Element der Ruhe als nicht zu unterſchätzendes Stilkriterium in den Spätwerken der Ulmer Plaſtik zutage. Die gehaltvolle Naturwahrheit Syrlins hat einem genrehaften Realismus Platz gemacht, der ſich damit begnügt, Aeußerlichkeiten, modiſche Koſtümſtücke, ein derbes Männerantlitz, wirklichkeitsgemäß wiederzugeben, aber nicht mehr fähig iſt, den Körper als Organismus zu faſſen. Das Gewand erhält eine rein ornamentale Bedeutung; es wird vollkommen ſelbſtändig und unorganiſch; das Ideal des Veit Stoß gewinnt die Herrſchaft über ganz Süddeutſchland. Auch Ulm macht dieſe Entwicklung mit; aber ſeine Plaſtik bewahrt ſowohl in der Kompoſition, wie auch in der Bildung der einzelnen Körper verhältnismäßig noch die größte Ruhe und Einfachheit. Es genügt, zur Vergleichung auf Werke, wie den Schrein des Moosburger Altares, oder den Johannesaltar des Stanislaus Stoß in Krakau oder gar Hans Liefrinks Altar in Breiſach hinzuweiſen. Ueberall läßt ſich ein Eindringen grob-maleriſcher Probleme in das Gebiet der Plaſtik wahrnehmen.

Schon die ſtarke Vorliebe für das Relief iſt bezeichnend für den Geſchmack der Zeit. Es iſt nicht ein Figurenrelief wie in früheren Epochen, ſondern eine Landſchaft oder ein Innenraum mit kühner perſpektiviſcher Wirkung; und die Figuren bedeuten nicht viel mehr als Staffage. Wie anders war die Tendenz noch bei Krafft. Da ſteht am Anfange der Entwicklung das Schreyeriſche Grabmal, an dem der Künſtler in naiver Weiſe gemäß ſeinem Auftrage verſucht, gemalte Vorbilder in Relief umzuſetzen. Je weiter er ſich jedoch von der frühen Arbeit entfernt, deſto mehr tritt die menſchliche Figur als das würdigſte Objekt plaſtiſcher Geſtaltung heraus, und ſein reifſtes Werk, der Nürnberger Kreuzweg, verzichtet gänzlich auf maleriſche Wirkung. Auch Viſcher behält in den Sebaldusreliefs die gute Tradition bei. Doch dies ſind Ausnahmen, und das typiſche Relief für die Spätzeit iſt jenes, daß ſeine Figuren als gleichwertig mit der Landſchaft erſcheinen, ſie nach rückwärts verjüngen läßt. Ulm hat an dieſer Entwicklung immerhin keinen großen Anteil; bis in die neunziger Jahre hinein lehnt es das Relief überhaupt ab; die Altarflügel in Sterzing, in Tiefenbronn, in Rißtiſſen ſind gänzlich gemalt. Das erſte Beiſpiel maleriſcher Reliefkompoſition, auf den Flügeln des Blaubeurer Altares, 1493/1494 (Tafel 41, 42), geht, allerdings in Verbindung mit reiner Malerei, in der Aufnahme landſchaftlicher Elemente bereits am weiteſten. Ausgeſprochen räumliche Wirkung wird nur einmal, im Altar von Reutti, mit recht beſcheidenen Mitteln erſtrebt.

Wie die Kompoſition, ſo bewahrt auch die Körperbehandlung der ſpäten Ulmer Kunſt verhältnismäßig Ruhe. Zwar iſt der Fluß der Linien äußerſt lebhaft; Spielfalten machen jede Orientierung unmöglich; ſelbſt die Gelenkanſätze ſind meiſt verborgen. Doch arbeitet

der Rhythmus der Drapierung dem Rhythmus der körperlichen Bewegung wenigſtens nicht entgegen, und die Falten zeigen weder die tiefen Unterſchneidungen der bayriſchen und oberrheiniſchen Schule, noch den rückſichtsloſen und harten Parallelismus, wie er in einem großen Gebiete des öſtlichen Oberſchwabens zu herrſchen ſcheint.

V

DIE KOMPOSITION DER ULMER PLASTIK

Die künſtleriſche Konzentration, die etwa im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts an die Stelle der weichlichen Läſſigkeit der letzten Vergangenheit tritt, äußert ſich vor allem in einer entſchiedenen Trennung der Künſte. Die unſcharf gewordenen Gegenſätze werden wieder betont. Darſtellungen bewegter Szenen, Darſtellungen, die Andeutung des Räumlichen verlangen, werden der Malerei überlaſſen. Die Plaſtik beſinnt ſich auf ihre vorzügliche Aufgabe, die ſtatuariſche Wirkung. So verſchwindet das Relief aus der plaſtiſchen Kunſt. An die Stelle der Reliefkompoſition tritt die loſe Reihung von Einzelfiguren. Bezeichnend für das neue Wollen iſt die Art, wie Meiſter Hartmann an der weſtlichen Stirnwand der Münſtervorhalle ſeine Madonna mit Heiligen aufſtellt, in lockerer Anordnung, auf Poſtamenten frei vor die Fläche tretend, ohne Beziehung zu einander. Dergleichen hätte das ſpäte 14. Jahrhundert nicht gewagt. Eine ſo große Wand wäre einem Relief vorbehalten worden. Statuen aber hätte man in Hohlkehlen aufgeſtellt, innerhalb des Portalgewändes. Man muß ſchon bis zum Ende der Blütezeit des monumentalen Stiles, bis auf den Zyklus in der Vorhalle des Freiburger Münſters zurückgreifen, um eine ähnlich ſelbſtändige, kecke Kompoſition zu finden. Die Plaſtik hat das Nurdekorative einer reinen Wandkunſt wieder aufgegeben. Man erkennt, daß ſie dekorativ ſein kann, ohne doch auf ein eigenes Leben zu verzichten [1]. So tritt von nun an wieder die nur wenig gebundene einzelne Wandſtatue in ihr Recht, z. B. am Ulmer Rathaus, und auch in der Grabmalskunſt, die ſich in den letzten Jahrzehnten zumeiſt mit ganz flachen Reliefs oder eingeritzten Umriſſen begnügt hatte, knüpft man nun wieder an den Stil der klaſſiſchen Epoche an.

Gerade der bildneriſchen Gruppierung iſt dieſer ſtatuariſche Stil nicht günſtig. Es wird alles vermieden, was der ſtrengen Monumentalität Eintrag tun könnte. So finden ſich auch in den Altarſchreinen, die etwa gleichzeitig mit dem Aufhören der großen Wandkunſt, ſeit dem Beginne des 15. Jahrhunderts in Schwaben üblich werden, ſchlicht neben einander gereihte ſtehende Figuren. Beſonders Ulm hält an dieſer Form der Füllung des Altarſchreines feſt, derart, daß ſelbſt innerhalb der ſchwäbiſchen Plaſtik die ſchlichte Reihung von Standfiguren für die Ulmer Kunſt beſonders bezeichnend iſt. Die einzige gelinde Differenzierung in der Reihung zeigt ſich in einer leichten Betonung der Mitte: die Baſis der Mittelfigur iſt erhöht (Tafel 34); ſtehen, wie zumeiſt, fünf, oder gar ſieben Figuren im Schreine, ſo ſtufen ſich ihre Unterſätze nach außen hin ab. Zuweilen, ſo z. B. auf dem Stuttgarter Altarriß (Tafel 10), iſt jede Statue in ein eigenes Tabernakel geſtellt und von

[1] Zum Verſtändnis der Gegenüberſtellung von Dekorativ und Monumental muß der Verfaſſer auf die kurzen, grundſätzlichen Auseinanderſetzungen in ſeiner Romaniſchen Baukunſt in Frankreich, Stuttgart 1910, S. 16, 17 verweiſen.

der Nachbarfigur durch einen zierlichen Pfeiler getrennt. Häufiger stehen die Heiligen ohne besondere architektonische Gliederung neben einander. Der Schrein hat demnach eine ausschließlich repräsentative Aufgabe. Zum Erzählen sind die innen und außen bemalten Flügel da. Hier kann die Malerei, ohne viel Rücksicht auf das Ganze nehmen zu müssen, die ihrer Eigenart entsprechenden Probleme der dramatischen Gruppierung, der Bewegung, der Raumgestaltung verfolgen. Die Plastik hingegen beschränkt sich auf die ihr nächstliegenden spezifisch statuarischen Aufgaben. Daher in Ulm während des ganzen 15. Jahrhunderts der starke Gegensatz im Stile der Malerei und Plastik, selbst in dem nämlichen Kunstwerke; man denke an die Gemälde und Skulpturen des Sterzinger Altares oder an den großen Unterschied zwischen der Skulptur und Malerei der Zeitblomaltäre. Erst mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts wird dieser Gegensatz verwischt.

In der schwäbischen Plastik außerhalb Ulms ist das statuarische Fühlen weit weniger entwickelt; zumal die Schule von Hall erstrebt von Anfang an eine ausgesprochen malerische Wirkung. Hier herrscht daher schon in den frühesten erhaltenen Altarschreinen die Reliefkomposition. In den großen Haller Altären [1] füllt wenigstens ein einziger Vorgang, wenn auch durch zahlreiche kleine Figuren dargestellt und wenig geschlossen, das Innere des Schreines; in den Orten der Umgegend aber, wie in Unterlimpurg und Rieden [2], sind sogar mehrere Szenen in einem Rahmen vereinigt.

Eine derartig unarchitektonische Häufung von Einzelheiten ohne klare Gliederung ist in den Ulmer Altarschreinen selbst am Ausgange der Epoche nicht üblich. Aber auch eine einheitlich komponierte, geschlossene Gruppe findet sich im 15. Jahrhundert nur sehr selten; eines der wenigen Beispiele bietet der Hochaltar von Tiefenbronn (Kreuzabnahme, Tafel 9), dem eine ungewöhnliche Gliederung schon durch die Bedingung der Aufnahme der älteren Pietà vorgeschrieben war, der einzige nicht nur vertikal, sondern sogar horizontal geteilte Altarschrein der Ulmer Kunst; ferner sind zu nennen der Kilchberger Altar in Stuttgart (Krönung Mariä) und das Schongaueraltärchen der Ulmer Münstersakristei (Kreuzigung). Im übrigen herrscht, von den frühesten Werken, dem Altar in Dornstadt und Multschers Kargnische (1433) an, durchaus die schlichte Statuenreihung, so in Scharenstetten, Sterzing (1456-1458), Oberstadion (1458), in Rißtissen (1483), Hausen (1488), Ulm, Münster, Neithartkapelle (1491), Blaubeuren (1493/94), Bingen, Ennetach (1496), Wippingen (1505), Lautern (1509), Adelberg (1511), Talheim, Geislingen, Oberstadion (Annenaltar 1520).

Etwas von diesem isolierenden Reihungsprinzip zeigt sich auch im plastischen Schmucke der Chorgestühle. Syrlin ist hier als einer der stärksten Bahnbrecher vorangegangen, und so darf es nicht wunder nehmen, daß bis in das 16. Jahrhundert hinein die Chorstühle Süddeutschlands, auch die von der Syrlinwerkstatt nicht unmittelbar abhängigen, wie das Erasmus Grasser zugeschriebene Gestühl in der Münchener Frauenkirche (1502), die Chorstühle der Martinskirche in Memmingen von Stark und Daprazhauser (1501 ff.), das Gestühl Adolf Dauhers in der S. Annakirche zu Augsburg (vor 1518) die gleichen Motive isolierender Reihungsaufstellung der Pultwangen- und Giebel- bezw. Rückwandbüsten zeigen. Welche anderen Dekorationsmöglichkeiten auf diesem Gebiete bestanden, lehrt ein Blick auf die gleichzeitigen niederländischen und niederrheinischen Chorgestühle oder

1 Schütte, Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg 1907, Tafel 21 ff.

2 Schütte, a. a. O., Tafel 59, 72.

auf das Konſtanzer Werk des Niclaus von Leiden[1]. In bezug auf Realismus der Kompoſition iſt der in den Niederlanden und Burgund geſchulte Meiſter des Konſtanzer Geſtühls ſeinen oberdeutſchen Zeitgenoſſen weit voraus. Jede Fläche wird, wenn nicht mit Pflanzenornament, ſo mit Reliefs dramatiſcher Szenen gefüllt; und auch auf den Pultwangen herrſcht ſtatt der monumentalen Ruhe der Büſten Syrlins die lebhafte Bewegung mit einander kämpfender oder allerlei Unfug verübender Geſtalten.

Erſt in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts verliert man auch in Ulm den Geſchmack an der ſchlichten, monumentalen Reihung. Das präziſe plaſtiſche Fühlen ſchwindet. Maleriſche Probleme treten in den Vordergrund. Die realiſtiſche Tendenz der Zeit verlangt von der Plaſtik Unmögliches, nämlich, daß ſie in Wettbewerb mit der Malerei trete. Letzten Grundes geht die Abſicht auf eine völlige Vermengung der beiden Techniken zur Erzielung einer recht ſtarken Illuſion der Naturwahrheit. Es kommt nicht nur die Malerei der Plaſtik, ſondern umgekehrt auch die Plaſtik der Malerei zu Hilfe. Die Darſtellung wird lebendig im Sinne des wirklichen, nicht des künſtleriſchen Lebens. Man nimmt von Motiven auf, was nur irgend ſich unterbringen läßt. Bezeichnend für die Abſichten der Epoche iſt der Auftrag an Adam Krafft, bei der Ausführung des Schreyeriſchen Grabmales ſich an gemalte Vorbilder anzulehnen. Die Landſchaft wird rückſichtslos in die plaſtiſche Kompoſition einbezogen. Während Krafft ſchon 1490–1492 einen großen Teil ſeines Könnens an die undankbare Aufgabe ſetzt, wagt man in Ulm anfangs noch nicht dieſen kecken Schritt. Auf den Innenſeiten der Innenflügel des Blaubeurer Altares (Tafel 41, 42) iſt die Architektur zwar plaſtiſch, die Landſchaft jedoch gemalt. Später nimmt die Bedenklichkeit der Ulmer Künſtler ab. In der Darſtellung der Oelbergſzene auf den Reliefs der Blaubeurer Orgelempore (jetzt in Oberdiſchingen)[2], in den Mittelſtücken der Zwiefaltener Altäre (jetzt in der Stuttgarter Altertümerſammlung) bildet die Landſchaft zum Teil einen weſentlichen Kompoſitionsfaktor, und im Altar von Reutti wird ſogar eine perſpektiviſche Raumwirkung erſtrebt. Der Menſch wird mehr und mehr zur Staffage. Während die oberdeutſche Malerei in dieſer Epoche des maleriſchen Sehens zu den erſten Schöpfungen mit einheitlichem Bildeindruck gelangt, führt die nämliche Tendenz, die der Entwicklung der einen Kunſt förderlich iſt, in der anderen, der Plaſtik, zur Auflöſung.

Die Freiheit der Flügelkompoſitionen von Blaubeuren, Attenhofen (Tafel 50), Tauberbiſchofsheim, Reutti (Tafel 52), Wettenhauſen und der Schreinreliefs von Zwiefalten wird den Schreindarſtellungen zum Glücke nicht häufig gewährt. Hier zeigt ſich wieder einmal in günſtigem Sinne die Wirkung des ulmiſchen Naturells. Das Streben nach Ruhe, nach Geſchloſſenheit iſt in der Kreuzabnahme von Merklingen (Tafel 51), der Heiligen Sippe des Ulmer Hutzaltares (Tafel 54), der Krönung Mariä in Wettenhauſen (Tafel 55) doch unverkennbar, und ſelbſt die lebhafteſten Szenen, wie der Tod Mariä in Reutti (Tafel 52), überragen, in bezug auf Abgewogenheit der Kompoſition, immer noch beträchtlich die meiſten Werke der Stoßſchule oder der rheiniſchen Altäre. Auch die Paſſionsſzenen der Blaubeurer Orgelbrüſtung ſind im ganzen, abgeſehen von der Oelbergſzene und etwa noch der Kreuzigungsgruppe, ruhig und klar gegliedert. Die Geſtalten ſind in zwei parallelen Schichten geordnet; wenn hier, im Gegenſatze zu dem ſtarken Leben

[1] Vgl. Maier, Niclaus Gerhaert von Leiden, Straßburg 1910, Tafel 9, 10, 11.

[2] Abb. in Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Ergänzungsatlas, Lieferung 27/28, Eßlingen 1910.

der ähnlich komponierten Spätwerke Kraffts, keine recht befriedigende Wirkung ſich einſtellen will, liegt das an der Unfähigkeit des Steinmetzen Anton, der Geſte Ausdruck zu verleihen, und allgemein an ſeiner geringen Fähigkeit in bezug auf die Wiedergabe des körperlichen Lebens.

Gerade an dieſen Blaubeurer Steinreliefs tritt der Verfall des plaſtiſchen Könnens beſonders deutlich in die Erſcheinung. Die Skulptur iſt nicht mehr fähig, mit ihren eigenen Mitteln die erſtrebte Wirkung zu erzielen. Sie bedarf der Farbe zum Zuſammenhalten der Kompoſition, zum Vertuſchen der Mängel der realiſtiſchen Geſtaltung. Riemenſchneider war Künſtler genug, um zu wiſſen, daß die Polychromie die plaſtiſche Wirkung, zumal einer in der Behandlung belangloſer Einzelheiten ohnehin zu weit gehenden Kunſt verringern müſſe. In Ulm hingegen vermag man ſich zu einem Verzicht auf die Farbe in der Spätzeit nicht mehr zu entſchließen – der Geislinger Altar bildet eine ſeltene Ausnahme –; die Plaſtik verliert wieder, wie am Ende des 14. Jahrhunderts, ihre weſentliche, körperliche Bedeutung und begnügt ſich mit dekorativer Wirkung.

VI

DIE MENSCHLICHE FIGUR IN DER ULMER PLASTIK

Wenn das Auge, anſtatt einen Raum oder eine Wandfläche als Ganzes zu überſehen, ſich darauf einſtellt, die Teile für ſich zu betrachten, ſo iſt ein Verluſt für das Ganze und ein Gewinn für die Teile die natürliche Folge. Die Einzelheiten löſen ſich los, werden ſelbſtändig und wachſen an Bedeutung, indem ſie den größten Teil der Geſtaltungskraft auf ſich vereinigen. Nur ſelten, in der klaſſiſchen Antike, im Beginne der Hochgotik und in wenigen Schöpfungen der italieniſchen Renaiſſance hat ſich die künſtleriſche Kraft mit gleicher Liebe der Architektur und dem, was ſie umſchließt, der bildenden Kunſt und ihrem Rahmen zugewendet. Die großen Linien der Entwicklung jedoch leiten in ewiger Wellenform von Epochen mit vorherrſchend architektoniſchem Fühlen, welche die bildenden Künſte in den Dienſt der Baukunſt zwingen, zu Epochen des intimen Schauens und Geſtaltens, das zur Raumbildung nicht ausreicht, um ſo leichter aber ſich ſammeln kann, in kleinerem Umfange, unabhängig von dekorativen Problemen, Bedeutendes zu leiſten. In ſolchen Zeiten der Beſchränkung öffnen ſich für die imitativen Künſte, ja ſelbſt für die Ornamentik, die Quellen friſchen Lebens. Die Künſtler gewahren, daß die vorher genommene Rückſicht auf die Architektur zu allzu ſtarken Abſtraktionen geführt hat, daß die Linien, die Formen ausdruckslos geworden oder in einem Ausdrucksſchematismus erſtarrt ſind, daß ſich ein abſtrakter Proportionskanon, ein Vorrat typiſch-leerer Bewegungen, eine feſte Manier des Mienenſpieles herausgebildet hat. Nun gilt es, durch das Studium der Wirklichkeit dieſe Auswüchſe zu beſeitigen, den menſchlichen Körper, die Landſchaft in ihrem natürlichen Ausſehen zu beobachten und ſo der Kunſt friſches Leben zuzuführen. Erſt wenn eine vollkommene Sättigung mit friſchen Eindrücken eingetreten iſt, ſtellt ſich ein Rückſchlag ein. Die Geſtaltungskraft wendet ſich wieder architektoniſchen Aufgaben zu, und das alte Spiel wiederholt ſich.

Das 15. Jahrhundert bezeichnet, wie wir früher gesehen haben, eine Epoche der Abwendung von den architektonischen Problemen. Es wird daher in dieser Zeit eine fortwährende Zunahme des Realismus zu gewärtigen sein, bis zum endlich erfolgenden Eintritte der Sättigung und des Umschwunges zum wieder dekorativen Stile. Die Welle dehnt sich vom Ende des 14. bis zum Beginne des 16. Jahrhunderts. –

Die Figuren des Münstertympanons von 1356 zeigen noch die Nachwirkung des großen mittelalterlichen Stiles. Die Bewegung ist in ihrer funktionellen, ihrer Ausdrucksbedeutung vollauf erkannt; zugleich aber erfüllt auch der Körper selbst die Voraussetzung für die Unterscheidung der feineren Ausdrucksmöglichkeiten: er ist klar in seinen Proportionen und mit Sorgsamkeit wiedergegeben. Dies ändert sich in den nächsten Jahren gründlich. Der Schwung der Linie bleibt zwar gewahrt, und das Linienspiel der ganzen Komposition behält einen Rest der alten harmonischen Geschlossenheit. Für die einzelne Figur aber ist diese Eigenschaft wertlos. Denn da der Körper selbst keine Lebenskraft mehr besitzt, bleibt auch seine Bewegung und Begrenzung tot; beides ist von außen an die Figur herangebracht, nicht bedingt durch ihr eigenes Sein und infolgedessen ausdrucksloses Schema. Körper und Gewand sind völlig unabhängig von einander. Das Gewand vermag das Funktionieren der Gelenke nicht mehr zur Geltung zu bringen; es hat sein eigenes primitives, ornamentales Leben, reiht Faltendreieck an Faltendreieck, an den Rändern Welle an Welle, ohne Beziehung zum Leben des Körpers.

Gleich dem Ausdrucke des Körpers hat sich auch das Spiel der Mienen auf das niedrigste Maß verringert. Man beachte daraufhin etwa die Köpfe des Passionsportales am Ulmer Münster. Genau wie im Beginne des 16. Jahrhunderts zeigt sich auch hier das Streben, das mangelnde innere Leben durch äußeren Aufputz, Modefrisur u. dergl., zu ersetzen. –

Durch die Beschäftigung mit derartigen genrehaften Zügen wird von selbst der Blick schärfer auf die Beobachtung der Wirklichkeit hingewiesen, die Empfänglichkeit für die natürliche Erscheinung gesteigert. So kommt es, daß der Realismus, der sich am Ende des 14. Jahrhunderts in Burgund, Frankreich und den Niederlanden allmählich herangebildet hatte, bei seinem Vordringen nach Osten in Ulm gern willkommen geheißen wird. Die Entwicklung von der Plastik des späten 14. zu jener des beginnenden 15. Jahrhunderts läßt sich in Schwaben nicht verfolgen; sie muß im Westen studiert werden. In Ulm stehen die Werke der Parlerschule und die Schöpfungen des Meisters Hartmann in ihrer Gegensätzlichkeit ohne Vermittelung neben einander, so die Wandlung der Anschauung und des Körpergefühles desto deutlicher hervortreten lassend.

Der genrehafte, intime Zug, den wir sowohl in bezug auf die Komposition, wie auf die Körper- und Kopfbildung an der Kunst des späten 14. Jahrhunderts beobachteten, ist verschwunden. Die Plastik ist monumentaler, statuarischer geworden. Sie gleicht wieder mehr der alten großen Kunst, soweit die Körperhaftigkeit in Frage kommt. Wenn man eine Figur, wie den heiligen Martin, an einem der Stirnpfeiler der Münstervorhalle, betrachtet, – welche Geschlossenheit und Klarheit der Erscheinung! Zwar fehlt noch das intensive körperliche Leben; aber der Körper vermag sich wenigstens wieder Geltung zu schaffen, und dies, obgleich die Gewandung selbst stärker durchmodelliert wird. Gegenüber dem Schematismus der Gewandbehandlung der letzten vierzig Jahre mit den leeren, flachen Vertikalen oder Faltendreiecken nunmehr runde Röhrenfalten, hohe Rücken, breite, selbständige Wellenkaskaden als ein eigenes plastisches Motiv, und, abgesehen von der letzten Bildung, alles

18

dennoch im Dienste des Körpers. Der Körper untersetzter als früher, von fast gedrungenen Proportionen, schon in diesem Zuge die größere Konzentration des Schaffens verratend, in der Bewegung nicht mehr einem abstrakten architektonischen Rhythmus folgend, sondern, wenngleich noch zag und unsicher, eigener Kraft. Am stärksten zeigt sich das neue Wesen in den Köpfen. An die Stelle der früheren Oberflächlichkeit der Durchbildung und Ausdruckslosigkeit der Mienen ist nun größere Bestimmtheit der Form und weitgehende Individualisierung getreten. Wir haben bereits oben auf diese Erscheinung hingewiesen: das Gesicht wird in seinen Einzelzügen genauer beobachtet; zwei Kopfformen finden sich neben einander, eine mit gedrungener Stirn, breit hervortretendem Jochbein, niedrigem Untergesicht, eine zweite, von entgegengesetzter Bildung, hoch und schmal; unter der Fleischpolsterung tritt das Knochengerüst hervor, und wie die Wolle des Gewandes, verrät auch die Haut das Streben nach Wiedergabe des stofflichen Charakters der Oberfläche.

Ueberall spürt man die Absicht, mehr Fühlung mit der Wirklichkeit zu gewinnen. Es ist nicht verwunderlich, daß die Eroberung der Natur schrittweise erfolgt, daß man zunächst die einfachsten Motive wählt, alles Reiche, Komplizierte, stark Bewegte meidet. Ruhe ist die Signatur der Epoche. Anderseits liegt es im Wesen der realistischen Tendenz, daß sie alles Abstrakte, Unnatürliche meidet. Daher jetzt, obwohl die ruhige Gestalt noch leichter als die bewegte sich in selbständig komponierte lineare Schemata hätte hineinzwängen lassen können, wenig Rücksicht mehr auf die rhythmische Linie. –

Um 1430 bereits, nicht erst am Ende des 15. Jahrhunderts, gerät die Entwicklung im Wichtigsten auf Seitenwege. In Italien wird in jener Zeit der folgenschwere Schritt getan, der aus der Befangenheit des 14. Jahrhunderts zur Klarheit der Renaissance führte: man gewinnt die Freiheit wieder, die bereits die Antike besaß, das hohe Mittelalter in seltenen Fällen unbewußt erreichte, die Freiheit, zur Erzielung eines klaren und erschöpfenden Bildes des menschlichen Körpers sich gegensätzlicher Bewegungen, des Kontrapostes, zu bedienen, des Gegensatzes von Standbein und Spielbein und der chiastischen Beziehung der Arme, sowie der entsprechenden Veränderungen des Beckens und der Schultern. Zu diesem Ende war es vor allem notwendig, den nackten Körper auf das genaueste zu studieren, sich über seinen Bau, über seine Bewegungsmöglichkeiten, über das Verhältnis der tragenden zu den lastenden Teilen Rechenschaft zu geben. Von alledem ist man in Deutschland während des 15. Jahrhunderts weit entfernt. Wissenschaftliche Anatomie, Funktionslehre, sind so gut wie die Proportionslehre, eine Errungenschaft Dürers. Selbst in den schönsten Werken der Epoche vor dem Beginne des italienischen Einflusses, wie den Blaubeurer Kruzifixen (Tafel 33), den Chorgestühlbüsten des älteren Syrlin (Tafel 8, 9), den frühen Arbeiten Kraffts, bleibt, bei aller Wahrheit, eine gewisse Befangenheit gegenüber den italienischen Schöpfungen, ein Uebersehen oder Nichtbeachten formaler Probleme. Dafür übertreffen diese deutschen Meisterwerke die italienischen in bezug auf Tiefe des Ausdruckes zumal der Köpfe.

Und hierin nun müssen wir den Seitenweg erblicken: die deutsche Kunst, stets aus dem Fühlen, niemals aus der reinen Anschauung heraus entwickelt, wird zu früh Ausdruckskunst, zu einer Zeit, da sie mit der Eroberung der Wirklichkeit noch vollauf beschäftigt ist. Anfangs hat es den Anschein, als ob nur der anmutige Realismus der Kunst der Hartmannischen Epoche sich vertiefen wolle. Welche Größe und Würde in Multschers Schmerzensmann von 1429 (Tafel 1). Die bei aller Schärfe der Charakteristik doch gefühllose Naturwahrheit des heiligen

Martinus der Münstervorhalle ist der stärksten Intensität der Geste und der Miene gewichen. Die Sprache dieser Gestalt dringt zum Herzen. Und doch hat die Leidenschaft des Gefühlsausdruckes hier nicht etwa einen Sieg über die formale Durchbildung davongetragen. Beide gehen Hand in Hand, und ebenso bewundernswert wie die Vertiefung des Ausdruckes ist die Vereinfachung des formalen Apparates, mit dem Erfolge einer wesentlichen Steigerung auch der körperlichen Wirkung. Von Kontrapost ist zwar keine Rede; das rechte Bein ist vorangestellt, die rechte Schulter beugt sich vor, beide Unterarme sind halb erhoben; dennoch, welche Freiheit in der Bewegung. Und während Meister Hartmann in seinen Faltenkaskaden absichtlich noch nach zwar plastischen, doch vom Leben des Körpers unabhängigen Motiven suchte, – hier beschränkt sich das Gewand darauf, den Linien des Körpers zu folgen, sie zu heben.

Indes ist mit diesem Frühwerke Multschers ein Höhepunkt in der Entwicklung der Ulmer Plastik erreicht. Die Rathausstatuen, durch ihre dekorative Aufgabe zur Zurückhaltung in jeder Hinsicht genötigt, bleiben außerhalb der eigentlichen Entwicklung. Deutlicher zeigen die einst in Wurzach, jetzt im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum befindlichen Flügel des Multscheraltares von 1437, wohin die Neigung geht. Lebensgefühl und Leidenschaft werden immer stärker, aber ihr Ausdruck beschränkt sich mehr und mehr auf die Mienen. Der Ausdruck der Geste tritt zurück; der Körper hüllt sich in undurchdringliche Gewänder; die Bewegung erhält wieder einen abstrakten Zug.

Auf dieser Entwicklungsstufe stehen die Altäre in Scharenstetten, Oberstadion und Sterzing. Vergleicht man die stille Schönheit der Sterzinger Figuren (Tafel 2) mit der klaren Schärfe der Werke aus den beiden ersten Jahrzehnten, so wird die Umkehr zu einer idealistischeren, der Natur mehr abgewendeten Kunst, recht deutlich. Aus den präzisen, klaren Röhrenfalten Hartmanns sind weiche, volle rauschende Gewandmassen geworden, die ungeachtet größerer Stofflichkeit und Schmiegsamkeit dennoch weit selbständiger sind als jene. Die Figur ist in den jüngeren Werken mehr als Einheit gesehen; aber die größere Geschlossenheit ist erkauft durch geringere Funktionsfähigkeit. Wir stehen vor einer neuen Architektonisierung der Plastik, jener des frühen 14. Jahrhunderts in vieler Hinsicht verwandt und von ihr wesentlich nur dadurch unterschieden, daß die Einzelzüge eine weit stärkere Naturwahrheit zur Schau tragen. Eine neue Freude an der Schönheit der in weichen Kurven verlaufenden Gewandlinie ist zwar nicht zu verkennen; dennoch ist der Fall der Gewänder – man möchte fast glauben, an verschiedenartigen Stoffen – im einzelnen scharf beobachtet; der Mantel der Ursula scheint aus schwerer, rauschender, scharfbrüchiger und doch wieder weicher Seide zu sein, gleich dem Mantel der emporschwebenden Creglinger Madonna Riemenschneiders; die Gewänder der Sterzinger Madonna und Barbara zeigen in ihrem ruhigeren Fall mehr den Charakter von Wollstoffen. Diese Mäntel sind zumeist mit ihren Enden quer über den Körper gezogen, so daß vor dem Leibe mächtige Bäusche entstehen; aber auch, wenn der Mantel schlicht von beiden Schultern herabfällt, wie an der Gestalt der Sterzinger Barbara, kommt der Organismus des Körpers zu wenig zur Geltung, als daß man das Spielen der Gelenke verfolgen könnte. Die Haltung des Körpers selbst folgt stärker, als dies bei den Werken der ersten Hälfte des Jahrhunderts der Fall war, der abstrakten gotischen Linie. Ueberall Zurückhaltung, Ruhe, Abkehr von den realistischen Absichten der jüngsten Vergangenheit. Auch in den unbekleideten Teilen, den Köpfen und den Händen, äußert sich dieses leise, verhaltene Wesen. Auf schlankem Halse sitzt das ovale

Haupt der Madonna; die Stirn ist hoch, die Nase schmal und von edelster Bildung, die großen mandelförmigen Augen sind weich eingesenkt; der ein wenig resignierte Mund besitzt ganz schmale Lippen; er ist scharf geschnitten und leicht zwischen die von den Nasenflügeln gegen das energische Kinn ziehenden Falten eingesenkt; niemals wieder in der deutschen Plastik finden sich so fein durchmodellierte Wangen; die Haare umrahmen in feinen Strähnen das Antlitz. Die Hände schmal mit spitz zulaufenden Fingern, von entzückender Anmut der Bewegung. Eine milde Schönheit erfüllt alle diese Gestalten, Symbole eines rein beschaulichen Seins. Die Aktivität, der klare feste Bau, die sichere Beweglichkeit der Glieder fehlt. Dies möchte um so verwunderlicher scheinen, als Multscher in dem Ulmer Schmerzensmann von 1429 und auch in den gleichzeitigen Sterzinger Altargemälden doch den Beweis liefert, daß ihm das Gefühl für das funktionelle Leben des Körpers durchaus nicht fehlt. Indes darf man bei der Betrachtung der deutschen Kunst niemals vergessen, daß es nördlich der Alpen vor Dürer keine wissenschaftlich begründete Formanschauung und -schöpfung gibt, und daß das sichere Bewußtsein der Bedeutung des menschlichen Körpers für die künstlerische Gestaltung mangelt. Der Künstler selbst hat die Gegensätzlichkeit zwischen den sowohl in bezug auf die räumliche Komposition, wie auf das funktionelle Leben klar, aber etwas kalt und schematisch behandelten Figuren der Altarflügel und den im körperlichen Leben unsicheren, im Ausdruck dennoch lebendigeren Holzstatuen schwerlich so stark empfunden, wie der Beschauer von heute, der mit weiterem Blicke vor diese Werke tritt, mit Voraussetzungen, die im Angesichte der höchsten Kunstwerke aller Zeiten gewonnen wurden. –

Der Rückschlag in der Mitte des 15. Jahrhunderts gegen den Realismus der ersten Jahrzehnte ist darum von so großer Bedeutung, weil mit ihm, genau betrachtet, bereits der endgiltige Verfall der süddeutschen Plastik einsetzt. Der Verzicht auf ein Durchdringen zum Wesentlichen, zum Studium des menschlichen Organismus, ist damit besiegelt; die fernere Entwicklung ist lediglich eine weitere Umsetzung der körperlichen Struktur in ornamentale Struktur.

Nur wenige Bildner vermögen sich von diesem Niedergange fern zu halten, die Probleme der ersten Jahrzehnte wieder aufzunehmen und zu einem geläuterten Realismus durchzudringen: Syrlin der Aeltere, Krafft, Vischer, der Blutenburger Meister, in wenigen Werken auch Riemenschneider und der jüngere Sürlin, um die wichtigsten Namen zu nennen. Von ihnen allen hat nur Vischer den Anschluß an die formal weit überlegene italienische Kunst erreicht; Syrlins und der Anderen Streben blieb ohne Bekrönung, ohne Folge, hat vor allem den Verfall nicht hemmen können. Dennoch bestimmen ihre Werke, wenngleich verhältnismäßig gering an Zahl, mit Recht den Charakter des ausgehenden 15. Jahrhunderts.

Der Gegensatz zwischen Multschers Sterzinger Gestalten und Syrlins Ulmer Chorgestühlbüsten ist mindestens so stark und so gleichartig, wie jener zwischen der Plastik der Parlerhütte und Hartmanns. Ein vollständiger Umschlag. Die verallgemeinernde Typisierung, die überreife Milde und Süße des Antlitzes, die Weichheit der Gewandbehandlung, die mangelnde Aktivität und die Unsicherheit des Körpergerüstes sind völlig gewichen. Statt ihrer jetzt schärfste Naturbeobachtung, größte Mannigfaltigkeit der Charaktere, selbst Drastik; man denke an den Ptolemäus des Ulmer Gestühles. Dennoch wirkt selbst der starke Affekt auch jetzt noch verhalten gegenüber der Heftigkeit anderer Schulen; welche Hast und Lebhaftigkeit in Grassers Frühwerken, bei Stoß, in der Wolgemutschule, selbst bei Pacher. Unter allen Kunststätten Süddeutschlands läßt nur Ulm sich von der Zeit-

ſtrömung nicht fortreißen. Gelaſſen gehen Zeitblom und Syrlin ihren Weg; und wenn irgend eine Eigenſchaft, ſo iſt dieſes geruhige Weſen inmitten des aufgeregten Treibens geeignet, ein Kennzeichen der Ulmer Kunſt des ausgehenden 15. Jahrhunderts zu bilden.

Vergleicht man Syrlin freilich genauer mit Multſcher, ſo ſieht man, wie, abgeſehen von der Verwandtſchaft der Grundſtimmung, doch alles ſich geändert hat. Und ſelbſt jene erhielt eine neue Färbung. Bei Multſcher Ruhe als offene, träumeriſche Beſchaulichkeit, bei Syrlin Ruhe als energiſche Kraft, mit ſtarkem Willen gezügelt. Schon unter Multſchers Geſellen fanden wir einen, der aus der Geſchloſſenheit der idealiſtiſchen Anſchauungsweiſe herausſtrebte. Syrlin ſieht von Anfang an die Welt mit unbefangeneren Augen an. Sein Heiland vom Dreiſitze (Tafel 5) ſteht in aller Unbeholfenheit ſicherer auf dem Boden als irgend eine der Figuren des Sterzinger Altares. Spürt man gleich überall die harte und mühſame Arbeit eines nach ſelbſtändiger Naturauffaſſung ringenden Anfängers, der zunächſt noch weit hinter dem trefflich geſchulten jungen Meiſter des Schmerzensmannes von 1429 (Tafel 1) zurückbleibt, – zum erſtenmal ſeit vierzig Jahren offenbart ſich wenigſtens wieder ein ehrliches Naturſtudium. Der Körper iſt hart, aber in der Hauptſache richtig gegeben. Die Hauptabſchnitte ſind klar herausgehoben, die Gelenke betont, der Mantel fällt ſchlicht, in natürlichen, ziemlich kantigen Falten. Für die Anmut der Geſte mangelt dem jugendlichen Syrlin das Gefühl ebenſo ſehr wie für den Adel der ruhigen Form. Man vergleiche Geſtalt und Bewegung der Hände hier und in Sterzing. Und der Ausdruck der Mienen des Erlöſers iſt ganz trivial. Doch bezüglich des Körperſtudiums ſind die Scheuklappen der Vergangenheit gefallen. Alle Aufmerkſamkeit, alle Kraft iſt auf das Problem konzentriert, die wirkliche Erſcheinung möglichſt unvoreingenommen wiederzugeben. Der Erfolg des redlichen Strebens bleibt nicht aus. Nach kurzer Zeit iſt Syrlin im vollen Beſitze der Mittel, aus dem vielgeſtaltigen Leben auszuwählen, was ihm gefällt. Indem er von der Struktur der Köpfe und Halbfiguren ausgeht, ſchafft er eine Mannigfaltigkeit der Typen und Bewegungen, wie ſie bisher in der Ulmer Kunſt nicht erlebt war und auch in anderen Orten kaum erreicht wurde. Wie eintönig und arm an Abwechslung ſind Riemenſchneiders und Graſſers Köpfe neben den ſeinigen. Eine ruhige Sachlichkeit der Formen und Geſten iſt das wichtigſte Kennzeichen dieſer Kunſt, die gleich weit entfernt iſt von der fremden Lieblichkeit Multſchers, wie von der Aufgeregtheit des Veit Stoß, dem Pathos des Meiſters des Weingartener Geſtühles und der etwas manierierten Zierlichkeit Riemenſchneiders und nur mit der Art des Adam Krafft nahe übereinſtimmt. Vor allem ſind die Chorgeſtühlbüſten ganz frei von Geziertheit. Man vergleiche irgend eine Hand Riemenſchneiders, etwa vom Creglinger Altar, mit einer der Hände vom Ulmer Chorgeſtühl. Bei Riemenſchneider noch die alte geſuchte Schönheit: lange, ſchmale Form; die Gelenke übermäßig elaſtiſch, die Finger dünn; unter der Haut ſind die Adern ſichtbar; die Bewegung oft übertrieben elegant; der kleine Finger und der Ringfinger ein wenig gebogen, damit die Schönheit jedes einzelnen Gliedes recht deutlich wird. Syrlin würde über eine ſolche Geſpreiztheit gelächelt haben; er vermag nicht minder entzückende Anmut zu geben; aber ſelbſt die ſo graziös bewegten Hände des Leuchterweibchens (Tafel 6) ſind durchaus normal, nicht allzu ſchlank. Seine Menſchen zeigen ihre individuelle Kraft am deutlichſten in der Tätigkeit, im Schlagen der Laute (Tafel 15), im zornigen Faſſen des Bartes (Tafel 22), im Halten des Buches (Tafel 9). Noch deutlicher macht ſich die Fähigkeit der individuellen Charakteriſierung in der Behandlung der Köpfe bemerkbar. Während Riemenſchneiders Mienen, ſelbſt in den Bildnisköpfen, alle auf den

nämlichen ernſten Ton der Wehmut oder Entſagung geſtimmt ſind, finden ſich bei Syrlin alle Temperamente; während Riemenſchneider ſich mit wenigen, ſtets wiederholten Männer- und Frauentypen begnügt, bei Syrlin eine ſchier unerſchöpfliche Mannigfaltigkeit der Bildungen. Iſt auch die Einheitlichkeit der formalen Anſchauung nicht zu verkennen, ſo fällt es angeſichts eines ſolchen Reichtums dennoch ſchwer, allgemein giltige, präziſe formale Stilmerkmale zu nennen; da findet ſich die prächtige hochgewölbte Stirn der Libyca neben der flachen niedrigen der Delphica, das breite Geſicht der Tiburtina neben dem ſchmalen, ſtraffen der Phrygia, das träumeriſche Lauſchen des Pythagoras neben dem verhaltenen Zorn des Cicero und dem Dozieren des Quintilian. Die oberen Ränder der Augenhöhlen ſetzen in ziemlich ſcharfem rechtem Winkel an der Naſenwurzel an; von dem Schematismus Zeitbloms freilich iſt keine Rede. Der Mund iſt nicht klein, bei den Frauen ſind die Lippen meiſt ſchmal, bei den Männern ziemlich breit; ſtatt der immer wiederkehrenden Kummerfalte Riemenſchneiders findet ſich bei Syrlin ein ſtraffes Anſetzen der Wangen. Die nicht ſehr tief liegenden Augen ſind groß und mandelförmig, die Lider jedoch ſchwer und häufig halb geſenkt. Die Naſe iſt meiſt reichlich lang, das Untergeſicht bei den Frauen klein, der Hals, abgeſehen von der ein wenig karikierten Erſcheinung des Ptolemäus, kurz und gedrungen. Selbſt das Haar iſt mannigfaltiger gekennzeichnet als bei Riemenſchneider; man vergleiche die Büſten des Pythagoras, Cicero und Terenz; im ganzen jedoch legt Syrlin auf ſeine Wirkung nicht viel Wert; bei den meiſten Figuren iſt es unter der Kopfbedeckung verborgen.

Die ſchlichte Sachlichkeit der Kleidung ſtimmt zur Körperbehandlung. Indem ſie mit dem Körper lebt, bildet ſie einen wichtigen Faktor zur Steigerung der Charakteriſtik.

Erſt dem jüngeren Sürlin iſt der wichtige Schritt von der einfachen Naturwahrheit zu den Anfängen monumentaler Größe vergönnt: den Apoſtelfürſten des Bingener Altares (Tafel 25) gibt die ruhige Sicherheit der Haltung ihre ſpezifiſche Note. Eine ſolche Ruhe, auf Grund vollkommener Beherrſchung der Mittel, war in der Ulmer Kunſt bisher nicht zu finden. Das Stehen mit entlaſtetem Fuße iſt beſtimmt; die Hauptgelenke bleiben, auch verdeckt, im Ausdruck der ganzen Figur fühlbar, und die Funktion der ſichtbaren Glieder, z. B. der greifenden Finger, iſt durchaus überzeugend. Von einer Bewegung im Sinne des Kontrapoſtes iſt allerdings nicht die Rede; ſchon die ſchwere Kleidung macht dies unmöglich. Es genügt, daß das Gewand in den Hauptzügen wenigſtens ſich dem Körper anpaßt. Die übrigen Bingener Figuren ſind in ihrer Bewegung unfreier; die Madonna hat den gotiſchen Schwung noch nicht ganz überwunden; Magdalena und Johannes zeigen eine größere Härte der Faltengebung. Um die Eigenart dieſer Kunſt hervorzuheben, iſt es vielleicht nicht unangebracht, die Magdalena (Tafel 27) etwa mit einem ähnlich komponierten Werke Riemenſchneiders, der heiligen Eliſabet im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg[1] zu vergleichen. Die Schöpfung des Würzburger Meiſters iſt bei weitem anmutiger. Der rechte Fuß iſt entlaſtet vorgeſtellt, zugleich auch das entſprechende Kniegelenk deutlich betont; der Mantel iſt geſchickt ſo hoch gerafft, daß die für die Erkenntnis der körperlichen Struktur wichtigen Teile ſichtbar ſind, für die Spielfalten nur die toten Punkte übrig bleiben. An der Bingener Magdalena iſt der Mantel in ſchweren Bauſchfalten quer über den Körper gezogen, den geſamten Organismus ſo ſtark verdeckend, daß der Eindruck entſteht, als ob die Figur plump ohne Entlaſtung ſtände. Der Oberkörper iſt bei Riemen-

[1] Joſephi, Kataloge des Germaniſchen Nationalmuſeums, Die Werke plaſtiſcher Kunſt, Nürnberg 1910, S. 196, Nr. 335.

ſchneider im Gegenſatze zum Unterkörper nach links, das Haupt wieder nach vorn gewendet; bei Sürlin herrſcht eine gleichmäßige Frontalität. Wie frei erhebt ſich das Haupt der heiligen Eliſabeth, wie derb ſteckt der Kopf der Magdalena in den Schultern. Zur Vergleichung der Einzelformen iſt die im Geſicht und an den Armen ſtark ergänzte Nürnberger Statue nicht geeignet. Man nehme irgend eines der authentiſchen und gut erhaltenen Werke Riemenſchneiders. Eine gewiſſe Einförmigkeit des Ausdruckes der Köpfe und Hände haben wir ſchon früher feſtgeſtellt; doch mit welcher Delikateſſe ſind dieſe ſich gleichbleibenden Züge an jeder Figur von neuem durchgebildet. Man denke an die ſo charakteriſtiſche Mundpartie mit dem ſtets nach unten gekehrten Spalte, der ſchmalen Oberlippe, deren beide Hälften ein wenig nach oben gezogen ſind und der ſteilen, gleichfalls nicht vollen Unterlippe, man denke an die niemals fehlenden Falten von den Naſenflügeln zum Kinn, an die träumeriſchen, mandelförmigen Augen mit den zu hoch liegenden Tränendrüſen, an die ſtark vortretenden Wülſte über den Augenhöhlen, die zierlich gebrochenen Brauen, an die Stirnberge und das ſtark markierte Jochbein und Kinn, an das zierlich gelockte und geflochtene Haar. Wie einfach iſt, mit dem Haupte der Creglinger Maria verglichen, der Kopf unſerer Magdalena. Die Stirn überbreit, die Brauen gerade, die Augen unter ſchweren Lidern ſchläfrig, die Naſe ſtark nach unten gezogen, Wangen und Kinn weich; die Unterlippe ſpringt ſtark vor; die Haare fallen in dichten, wenig gegliederten Strähnen. Die Hände, bei Riemenſchneider überaus zierlich und ſchmal und bis zu den Grübchen an den Fingeranſätzen durchgebildet, ſind in Bingen derb und greifen feſt zu. In der Beſtimmtheit und Geſchloſſenheit liegt der Vorzug dieſer Sürliniſchen Werke. Es darf nicht unterſchätzt werden, daß ſie damit ein Ziel erreicht haben, zu dem die deutſche Kunſt des ausgehenden Mittelalters nur in ſeltenen Fällen gelangte. Künſtleriſche Steigerung, Ausnutzung des Funktionsausdruckes, freie Bewegung gar, das waren Probleme, die jenſeit der Abſichten der Ulmer Kunſt lagen. Wenn die ulmiſche Plaſtik elegant ſein wollte, wurde ſie leicht geziert, wie der Sebaſtian des Sakramentshauſes und die Fiſchkaſtenritter beweiſen. Ihre Stärke lag in der Darſtellung des ruhigen Seins. –

Das Verhängnis der Ulmer Plaſtik war es, daß mit dem Ende des 15. Jahrhunderts die Fähigkeit des organiſchen und ruhigen Geſtaltens aufhörte, daß die wenigen Künſtler, die durch die Macht ihrer Perſönlichkeit der Kunſt des letzten Drittels des Jahrhunderts ihren Stempel aufgedrückt hatten, ſtarben und einem Geſchlecht die ausſchließliche Herrſchaft überließen, das zwar niemals zu beſtehen aufgehört, doch zur Zeit des älteren Syrlin ſich beſcheidener im Hintergrunde gehalten hatte.

Es liegt in der alemanniſchen Beſchaulichkeit eine ſtarke Neigung zum Fabulieren. In Franken geht das künſtleriſche Streben geſchloſſen auf Ausdruck des Organiſchen, auf klare Wiedergabe des funktionellen Lebens aus; in Schwaben tritt bei Aufgabe der Ruhe leicht eine Haltloſigkeit ein, die den ſpezifiſchen Problemen der Plaſtik ganz fremd gegenüberſteht. Die Geſtaltungskraft zerſplittert ſich an ornamentalen Spielereien. Der menſchliche Körper hat für den Künſtler nicht mehr Bedeutung als das Holzwerk des Altarſchreines oder der Hauſtein eines Ziergebäudes. Sie alle geben ihm Gelegenheit zu phantaſtiſcher Ornamentik, die ſelbſt des rein anekdotiſchen Charakters – man denke an die Treppenbrüſtung des Ulmer Sakramentshauſes – nicht immer entbehrt. Ob es ſich um Laubwerk oder eine Gewandfalte handelt, – der Künſtler haftet am Einzelnen, das er mit liebevoller Sorgfalt, doch ohne Rückſicht auf die Zuſammenhänge mit dem größeren Ganzen durcharbeitet.

Den Keim zu diesem Verfall der Ulmer Kunst erkennt man bereits in den nicht klar genug gebauten Gestalten des Sterzinger Altares. Von Multscher geht die Entwicklung über die Figuren des Altares von 1458 in Oberstadion, die Madonnen in Heggbach und Arnegg, den Kilchberger Altar und das Altärchen der Münstersakristei weiter zum Blaubeurer Altar. Immer mehr verliert der Körper sowohl in der ruhigen Form wie in der Bewegung an Ausdruckskraft, immer selbständiger wird das Leben des Gewandes, immer schematischer auch die Miene. An die Stelle der Zusammenfassung tritt überall die Betonung der Besonderheit. Jetzt finden sich die derben Männerköpfe, die modischen Kleidungsstücke und Frisuren. Man sucht das Typische dadurch individueller zu färben, daß man die Einzelheiten, doch keineswegs auf Grund sorgsamer Naturbeobachtung, verschärft. An die Stelle der runden, flüssigen Biegungen in den Gewändern der Multscherzeit treten harte Ecken und Brechungen; die Bewegungen werden gezwungener, die Hände breit und fleischig, die Gesichtszüge bei den Männern roher, bei den Frauen primitiver; die Haare fallen in schweren Strähnen. Wir haben im Werke des jüngeren Sürlin und in der übrigen Ulmer Plastik von dem Altar in Reutti bis zu dem Talheimer Altar und den spätesten Schöpfungen, dem Annenaltar in Oberstadion, den Zwiefaltener Altären Langeisens, dem Barbaraaltar der Neithartkapelle, diese Entwicklung in ihren verschiedenen Abstufungen verfolgt. Es ist der entgegengesetzte Vorgang, dem wir in Nürnberg begegnen, das in der Kunst Vischers wieder einen monumentalen Stil erreicht, aber das typische Schicksal der süddeutschen Plastik, so weit sie sich frei von italienischer Einwirkung hält. Innerhalb dieser Gruppe zeichnen sich die Ulmer Arbeiten immerhin noch durch eine gewisse Ruhe und durch Maßhalten aus.

VII

DIE ÖRTLICHE EIGENART DER ULMER PLASTIK

Eine völlig erschöpfende Analyse der Eigenart der Ulmer Plastik und eine zuverlässige Begrenzung ihres Gebietes wird erst möglich sein, wenn die Arbeit, die mit dem vorliegenden Buche begonnen wurde, über ganz Schwaben ausgedehnt ist. Für das erste ist einem solchen Abschlusse unserer Untersuchungen die mangelhafte Kenntnis des in Betracht kommenden Materiales im Wege.

In den Kinderschuhen steckt noch die Erforschung der süddeutschen Plastik der ersten Hälfte und der Mitte des 15. Jahrhunderts. Hans Multscher ist in dieser Epoche eine der wenigen fest greifbaren Künstlerpersönlichkeiten. Kein Wunder, daß ihm nicht nur die gesamte Ulmer Plastik, die zu seinen Lebzeiten entstand, sondern auch manches auswärtige Stück zugeschrieben wurde. Wir haben bezüglich der Ulmer Werke bereits in der Einleitung eine Scheidung zwischen Multscher, Gesellen und zeitgenössischen Ulmer Meistern versucht und müssen hier nur noch die Zuschreibung auswärtiger Schöpfungen als verfrüht zurückweisen. Solange die ostschwäbische und die bayrische, insbesondere niederbayrische Skulptur der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht auf das genaueste ermittelt sind, ist es nicht angängig, Werke wie die sogenannte Barbara des Augsburger Maximilians-

muſeums[1] oder das Modell für das Grabmal des Herzogs Ludwig des Gebarteten von Bayern-Ingolſtadt im Bayriſchen Nationalmuſeum zu München[2] dem Ulmer Meiſter zuzuweiſen. Erſt nachdem der Nachweis erbracht iſt, daß dieſe Arbeiten unter den gleichzeitig entſtandenen Schöpfungen ihres engeren Gebietes völlig einſam ſind, kann der Erörterung ihres fremden Urſprunges näher getreten werden. Zunächſt aber fehlt noch jede tiefer greifende Unterſuchung über die örtliche Differenzierung der ſüddeutſchen Plaſtik der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts; es iſt daher vorläufig nicht möglich anzugeben, wodurch ſich die Ulmer Skulptur der Epoche von jener der Nachbargebiete unterſcheidet.

Deutlicher hebt ſich für uns heute ſchon die Ulmer Eigenart ſeit dem Ende der fünfziger Jahre von dem Stil der Nachbargebiete ab. Zwei ſchwäbiſch-fränkiſche Schulen, jene von Hall und von Nördlingen, bieten ſich zur Vergleichung. Die Haller Plaſtik[3], in der geſamten ſüddeutſchen Kunſt eine Sonderſtellung einnehmend, iſt von der ulmiſchen leicht zu ſcheiden. In der Kompoſition bevorzugt Ulm die Reihung von Freiſtatuen, Hall das Gruppenrelief; dies bedingt für die Haller Kunſt eine größere Beweglichkeit; in einer Zeit, da es für Ulm nur ſtatuariſche Probleme gibt, ſehen wir die Künſtler Halls den ſtärkſten Ausdruck der Geſte erreichen[4]. Die Faltengebung paßt ſich in der Hauptſache mehr dem Körper an als in den Spätwerken Multſchers, zeigt jedoch bereits eine Vorliebe für die Ornamentik der Spielfalten, zumal der am Boden aufgehäuften, die in der Ulmer Plaſtik erſt etwa um 1480, in Werken wie dem Schongaueraltärchen und der Dietinger Pietà ſich findet. Der Kopftypus iſt an den Figuren des Hochaltares von S. Michael in Hall in ähnlicher Weiſe ſummariſch wie in Sterzing, nur fehlt die feine Belebung der Multſcherfiguren; große leere Wangen- und Stirnflächen mit rundem Kinn, der Mund nach unten gekerbt, die beiden Hälften der Oberlippe jeweils aufwärts gezogen; ſtärker, aber derber iſt die Charakteriſierung der Köpfe in den Paſſionsſzenen des Hochaltares von S. Katharina in Hall.

Etwas näher ſtehen den Ulmer Arbeiten die Skulpturen der Herlinwerkſtatt in Nördlingen; doch ſtammt jeder der Herlinaltäre von einem anderen Bildſchnitzer. Der ſehr tüchtige Meiſter des Hochaltares der Georgskirche zu Nördlingen, um 1460[5], ſeiner Zeit weit voraus, ſteht ſtiliſtiſch etwa auf der Stufe der Meiſter des Schongaueraltärchens in der Münſterſakriſtei und des Kilchberger Altares, die er aber an Qualität weit übertrifft. Viel altertümlicher, mehr dem allgemeinen Stilcharakter der Mitte des Jahrhunderts gemäß, arbeitet der Bildſchnitzer der Figuren des Hochaltares von S. Jacob in Rothenburg, 1466[6]. Sie haben noch etwas von dem ſchweren Röhrenfaltenwurf der zwanziger Jahre behalten, auch ihre ſtark ausgebogene Haltung wäre in Ulm gegen 1470 längſt nicht mehr möglich.

1 Vgl. Schütte, Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 97, 116, Tafel 51.

2 Vgl. Graf, Kataloge des K. Bayr. Nationalmuſeums, VI, Gotiſche Altertümer, München 1896, S. 14, Nr. 303; ferner Leonhardt, Ein Grabmalsentwurf von Hans Multſcher im Bayriſchen Nationalmuſeum, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunſt 1910, II, S. 169 ff.

3 Vgl. Schütte, Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 129 ff., Tafel 21 ff.

4 Vgl. z. B. die Szene um die zuſammenſinkende Maria im Relief des Hochaltares von S. Michael; Schütte, Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg 1907, Tafel 23.

5 Vgl. Haack, Friedrich Herlin, Straßburg 1900, S. 19 ff., wo der Kruzifixus für im Anfang des 14. Jahrhunderts entſtanden erklärt wird. Schütte, a. a. O., S. 231, Tafel 38, ſetzt die Entſtehungszeit 1490 an; in Wahrheit ſind Gemälde und Statuen gleichzeitig geſchaffen.

6 Haack, Herlin, a. a. O., S. 27 ff.; Schütte, a. a. O., S. 233 ff., Tafel 43.

Um ſo mehr überraſcht dann der Meiſter des Bopfinger Altares von 1472[1] durch eine Stärke der Bewegung und einen Schwung der Gewänder, wie ſie in Ulm in dieſer Epoche nicht denkbar waren.

Einigermaßen deutlich läßt ſich endlich die Ulmer Plaſtik der letzten Epoche von jener der Nachbargebiete ſcheiden. Zwar fehlt es uns noch an einer genauen Kenntnis der einzelnen niederſchwäbiſchen, oberſchwäbiſchen, allgäuiſchen und oſtſchwäbiſchen Schulen; doch zeigt ſchon unſere Unterſuchung, daß ſich das Gebiet der Ulmer Plaſtik im engeren Sinne nicht weſentlich über den Bereich des reichsſtädtiſchen Landes erſtreckt, im Norden etwa bis Geislingen, im Oſten bis Knöringen und Wettenhauſen, im Süden bis Ochſenhauſen, im Weſten, wo in weitem Umkreiſe größere Städte fehlen, ziemlich tief donauaufwärts bis in die Gegend von Sigmaringen. Beſtellungen von fernerher, Sterzing (Multſcher), Augsburg (Multſcher), Tiefenbronn (Schüchlin), Rottenburg (Schüchlin und Rebmann), Lorch (Schüchlin), Weingarten (Michel Erhart und Holbein), Hall (Michel Erhart), Eſchach (Zeitblom), Heerberg (Zeitblom), Waſſeralfingen (Schaffner) ſind doch zu vereinzelt, als daß man von einer ſo weit gehenden Einflußzone Ulms reden könnte. Als Schöpfer der Schreinfiguren der Zeitblomaltäre in Eſchach und auf dem Heerberge müſſen bereits einheimiſche Meiſter angenommen werden. Selbſtverſtändlich deckt jede Reichsſtadt ihren Bedarf an Kunſtwerken nach Möglichkeit durch Schöpfungen einheimiſcher Meiſter; es iſt eine Ausnahme, wenn Biberach für die Anfertigung des Hochaltares der Stadtkirche einen Ulmer, Niclaus Weckmann, beruft; daß allerdings die augsburgiſche Holzplaſtik der Zeit um 1500 ulmiſchen Charakter hat, kann in Anbetracht der Ueberſiedlung ſo vieler Künſtler von Ulm nach Augsburg nicht wundernehmen.

Beziehungen beſtehen unverkennbar zwiſchen der Ulmer Plaſtik und der Kunſt der Memminger Strigel. Zwar die Kompoſitionsmethode iſt verſchieden; Reliefſzenen innerhalb des Schreines, wie ſie z. B. der Altar Yvo Strigels aus S. Maria Calanca, 1512, im Hiſtoriſchen Muſeum zu Baſel[2] zeigt, kommen in Ulm niemals vor; auch die Gliederung der Reliefs iſt im ganzen freier; der Stil der Strigelfiguren indes iſt dem Stil der ſpäten Ulmer Plaſtik ſo nahe verwandt, daß eine Beſtimmung unbezeichneter Werke aus dem Randgebiete der Einflußſphären beider Städte Schwierigkeiten begegnen wird; auch die Ravensburger Kunſt gehört in dieſen Kreis, wie der Hochaltar des Jacob Ruß im Dom zu Chur von 1492 beweiſt. Im allgemeinen zeigt die oberſchwäbiſche Holzplaſtik der Epoche die Tendenz zu tieferer Unterſchneidung der Falten[3] und ſtärkerem Pathos der Bewegung. Wenn die Abſicht auf Ausdruck geht, wie in den Büſten des Weingartener Geſtühles, iſt der Effekt derber, äußerlicher als in Ulm. Im einzelnen ſind zahlreiche Schulen zu unterſcheiden, von deren Vielſeitigkeit vor allem die Sammlung der Lorenzkapelle in Rottweil ein gutes Bild gibt.

Nicht minder differenziert iſt auch die Plaſtik Niederſchwabens, im ganzen kleinlicher und unſicherer als jene Ulms, ſelbſt auf einem Geſtaltungsgebiete, auf welchem die Ulmer Künſtler niemals verſagen, dem der Proportionen. So langgeſtreckte Geſtalten wie in den Schreinen von Eſchach und Winnenden, finden ſich in Ulm nicht. Die Falten ſind in der Spätzeit runder und voller als in Ulm, dabei unruhiger gebrochen; in der

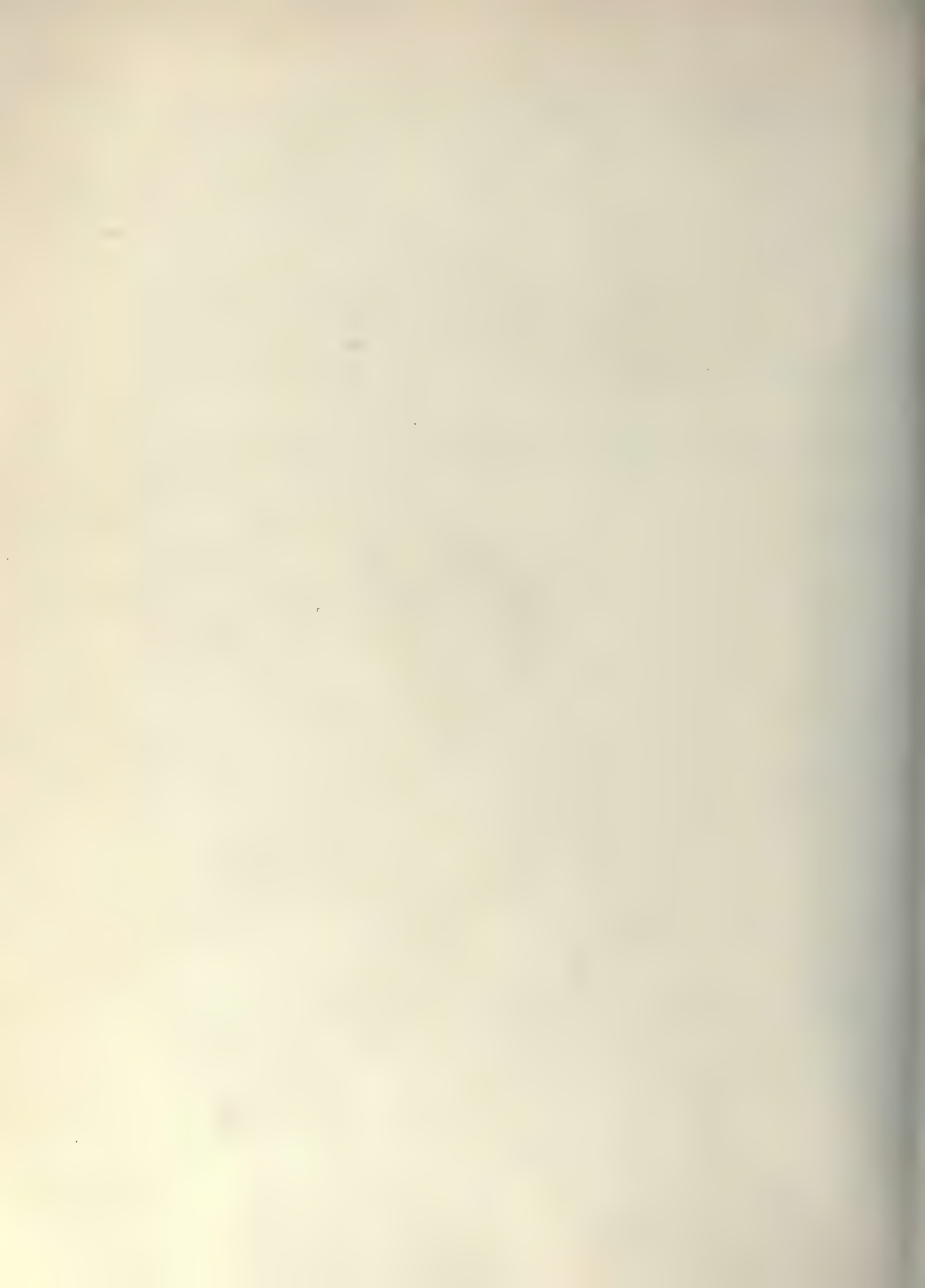
1 Haack, Herlin, a. a. O., S. 37 ff.; Schütte, a. a. O., S. 192 f., Tafel 8.
2 Schütte, a. a. O., Tafel 2.
3 Vgl. z. B. den Nußdorfer Altar; Schütte, a. a. O., Tafel 40.

Kopfbildung macht ſich die etwas ſchematiſche Charakteriſierung der unterfränkiſchen Schule, der ſpätulmiſchen immerhin an Ausdruckskraft überlegen, bemerkbar; man vergleiche daraufhin etwa den Hochaltar in Heilbronn von 1498 mit dem Blaubeurer oder Adelberger Altar.

Faſt völlig fremd blieb der Ulmer Kunſt der Gewandſtil der ſchmalgratigen Parallelfalten, wie er etwa im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in einem weiten Gebiete Oberdeutſchlands zur Herrſchaft kam[1]. Seine Weſtgrenze wird durch mehrere aus Wangen bei Radolfzell ſtammende Reliefs in der Sammlung der Rottweiler Lorenzkapelle[2] bezeichnet; im Oſten findet er ſich noch in Paſſau und ſelbſt in der Wiener Gegend. Unter allen Werken der Ulmer Plaſtik zeigt nur der Altar von Wettenhauſen, zumal in ſeinen Flügeln, leichte Anklänge an dieſe Art; ihr lebhafter Schwung und ihre Großzügigkeit ſtanden im ganzen im ſtärkſten Gegenſatze zu dem Stile, den man in Ulm am Ausgange unſerer Epoche erſtrebte.

[1] Ein Teil des in Frage kommenden Materiales wurde von Mader, Studien über den Meiſter des Mörlindenkmals, Die chriſtliche Kunſt, III, 1907, S. 145 ff. zuſammengeſtellt.

[2] Rottweil, Lorenzkapelle, Nr. 19, 60, 72. Abbildung des einen Reliefs bei Schütte, a. a. O., Tafel 46.



ANLAGEN



URKUNDEN UND SONSTIGE QUELLEN ZUR GESCHICHTE DER ULMER PLASTIK

1

Syrlins Vorfahren. Haintʒ Sürlin, 1412.

Ich Haintʒ Brentʒer und ich Adelhait sin elichiu husfro von Soefflingen verichen offenlich fuer vns und fuer alle vnser erben mit diesem brieff, das wir mit gutem willen den ersamen gaistlichen frowen, der aeptissin und dem covent gemainlich der Klosterfrowen ze Soefflingen sant Clauren ordens in Costentʒer bystum gelegen vnd allen iren nachkomenden an das jarzit ampt in irm Kloster mit diesem brieff recht und redlich ze ainem steten vnd ewigen kouff ze kouffent geben haben fuenff schilling guter und geber haller jerclichs vnd ewiges affterzins vsser vnserm Hus, hofraitin vnd garten ueberale als das ze Soefflingen ist gelegen an Haintʒen Suerlin und vor Steffan Diken hofraitin hin ueber und ouch fuer ledig vnd fuer unverkuembert ane das vor dem Klofter fuenffzehen schilling haller, hundert ayer, drithalb herbsthun vnd ain vasnacht hun rechtʒ erreszins daruss gant, also vnd mit der beschaidenhait das ain jeglichiu jarzit maistrin und alle ir nachkomenden die selben fuenff schilling haller jerclichs vnd ewigs affterzins vsser dem obgeschriben hus, hoffraitin vnd garten nu fuerbas merhin eweclich vnd gerueweclich in niemen inne haben haen vnd niessen sullen als ander ir aygen guet nach affterzins recht vnd och jedes jars besunder vff sant Michelstag gentʒlich an vnser und vnserr erben vnd ane aller menclichs von vnsern wegen irrung vnd insprechen darvmb sy vns also bar bezalt haend fuenff phund guter haller, die alle zu vnserm bessern nutʒ vnd fromen komen vnd bewent sind vnd also syen wir vnd vnser erben der obgenannten frowen von Soefflingen vnd iro nachkomender der egeschriben fuenff schilling haller affterzins vsser dem obgeschriben hus vnd hofraitin vnd garten ir recht gewern fuer aller menclichs irrung vnd ansprach gaistlich vnd weltlich nach affterzins recht vnd nach der stat recht hie ze Vlme. Des ze vrkund so hand die erbern Peter Vngelter vnd Peter Faerber, zwen richter hie ze Vlme iriu aigniu insigel in selb ane schaden durch vnsert bett willen offenlich gehenkt an disen brieff, der geben ist am Fritag in der phingst wochen (27. Mai) nach Cristʒ gebuert vierzehenhundert jar vnd darnach im zwelfften jare.

Stuttgart. K. Geh. Haus- und Staatsarchiv. Kloster Söflingen. S. 31. Bueschel 13. Orig. Urk. Pergament.

2

Syrlins Vorfahren. Haintʒ Sürlin, 1412.

Anno etc. duedecimo an mentag vor des hailigen crutʒtag ze Mayen (2. Mai) ward vnser burger Haintʒ Súrlin von Seflingen vnd sol zehen jar vnser yngesesser burger sin vnd dazwischem aller járlich vff Martini 2 Rin. gulden ze stúr geben, hett er aber dehains jers dazwischem ſo wir gemainlichen hie stúrten mer gutʒ, denne 2 Rin. gulden an vnser sture traeffen, so vil sol er och mer verstúren, wer aber daz er innerhalb der zehen jaren vnser burgerrecht vff gaeb vnd von vns fuere ald uns von jemand abbehebe wuerde, so ist er vns ze stund XL flor. Rin. verfallen vnd darumb hat er vns ze búrgen gesetʒt Berchtold Schafflúzel, schmid, Clausen Haymler den bekken vnd Hansen Binder von Seflingen, vnd sal vff nu Martini anfachen sin erster stúre zegeben vnd hett drin Kind Haintʒen, Englen vnd Barbaran.

Ulm, Stadtarchiv. Bürgerbuch. 1387-1427. Bl. 26.

3

Syrlins Vorfahren. Lienhart Sürlin, 1412.

Vff denselben tag (1412 Samstag nach Andree; 3. Dezember) ward vnß mitburger Lienhart Súrlin von Seflingen vnd sol X jar vnß yngesessner burger vnd sol vns dazwischen aller jerlich vff Martini 2 Rin. gulden zue stúr geben in dem vorgesetʒten recht vnd hat vns vmb XL Rin. gulden zue burger gesetʒt Berchtolden Schafflútʒel, Hannsen Binder vnd Jacoben Ehenger vnd gab vff dem stuck die erst stúre etc.

Ulm, Stadtarchiv. Bürgerbuch. 1387-1427. Bl. 27.

4

Syrlins Vorfahren. Jörg Syrlin, 1417.

Ich Magdalena des jungen Clausen Bernoltʒ seligen elichiu witwe von Soefflingen verglich offenlich fuer mich und fuer all min erben mit disem brieff, daz ich mit gutem willen und mit wolbedauchtem sinne und mut den ersamen gaistlichen frowen der aepptissen vnd dem covent gemainlich des closters ze Soefflingen Sant Clauren ordens in Constentʒer bystum gelegen vnd allen iren nachkomen mit disem brieff jetʒo recht und redlich ze ainem steten vnd ewigen kouff ze kouffent geben hån sechs schilling guter vnd geber

haller jerklichs vnd ewigs affterzins vsser minan hus vnd hoffraitin, stadel vnd garten ueber ale alz ich daz hie ze Soefflingen an der Blaw an Joergen Suerlins hoffraitin ligend hân vnd och fuer ledig vnd fuer vnverkuembert denne so ferre daz den vorgenanten frowen vor fuenffzehen schilling hallererzins, hundert ayer, drithalb herbst hûn vnd ain vasnacht hûn vor daruss gant jerklichen also vnd mit der beschaidenhait, daz die obgenanten frowen, diu aeptissen vnd der covent gemainlich vnd alle ir nachkomen die obgeschriben sechs schilling haller affter zins zû der engel Kertzen vff den altar vsser dem vorgeschriben hus vnd hoffraitin, stadel und garten nû fuer bas mer hin eweclich und geruewelichen inniemen inne haben hân vnd niessen súllen alz ander ir aygen gût nach affterzins recht ane min vnd miner erben vnd ane aller menklichs von unsern wegen irrung vnd ansprach vnd och jedes jars besunder uff Sant Michels tag ane alle verziehen vnd gentzlichen vnd gar ane allen iren schaden, darumb sy mir also bar bezalt hând sechs phund gûter haller, die alle zû minem bessern nutz und fromen komen und bewent sind. Vnd also syen ich vnd min erben der obgenanten frowen vnd aller iro nachkomen der geschriben sechs schilling haller affterzins vsser dem obgeschriben hus und hoffraitin, stadel vnd garten ir recht gewern fuer allermenklichs irrung vnd ansprach, gaistlich vnd weltlich nach affterzins recht vnd nach dem rechten. Dez ze urkuend haûd die erbern manne Hans Stroelin vnd Hans Stoeklin baid richter vnd burger hie ze Ulm iruo aigine insigel in selber ane schaden durch miner flissiger bett willen offenlich gehenkt an disen brieff, der geben ist am samstag nach Sant Gallen tag (23. Oktober) nach Cristz gebuert vierzehenhundert jar und darnach im sybenzehenden jare.

Stuttgart, K. Geh. Haus- und Staatsarchiv. Kloster Söflingen, S. 41, Büschel 15. Orig. Urk. Pergament.

5
Syrlins Vorfahren. Lienhart Sürlin, H. Sürlin, Claus Sürlin, 1427.

p. LXII „Widumb gen Surlin [als Ortsangabe].
p. LXIII Lienhart Surlin XIX sch. h.
Claus Surlin [ausgestrichen].
p. LXXV „vlmergass" ab
H. Sürlin zymberman XIX sch. h.
p. CLXII Claus Sürlin Bek 1 gulden.
Ulm. Stadtarchiv. Steuerbuch 1427.

6
Syrlin d. Ae. Ulm, Gewerbemuseum, Betpult aus Ottenbach, 1458.

Inschrift:
J 1458 sürlin.

7
Syrlin d. Ae. Schrank in Illerfeld, 1465.

Inschrift:
O welt gyt bös gelt
Ihs xps maria 1465 syrlin.

8
Syrlin d. Ae. Ulm, Münster, Dreisitz, 1468.

Inschrift:
1468 andree Jörg Syrlin.

9
Syrlin d. Ae. Ulm. Münster, Chorgestühl, Vertrag, 1469.

Vorderseite: Jorigen Seyrlins des Schreiners pact vmb das zwyfach gestiell im Chor in der pfarkyrch namblich vmb 91 stend vmb jeden fl. 13 thut fl. 1183.

Rückseite: Zu wissenn. Als die Ersammen vnd wysen Manng Krafft der Jung, Cunrat bitterlin vnd peter Riethman diser zytte von der fürsichtigen Ersammen vnd wysen Burgermaister vnd Raute der Statt Vlme haissens vnd geschäfftes wegen pfleger des Erwirdigen vnnser lieben frowen Pfarrkirchen buwes hie zu Vlme vnd sunnder mit der willenn vnd Wissen Dem Erban Jörgen Sürlin Dem Schreiner Burger zu Vlme Ain zwifach gestiel Namlich ain vnd Newntzig stend In dem Chor der gemelten Pfarrkirchen zu machen angedingt gelyhen vnd verlyhen haben Das zwischen den benannten pflegern vnd dem Sürlin von des gestiels wegen ain solche abredung beschehen ist, Also das der sürlin das gestiel von hüt datum ditz briefs über vier ganntze Jaur Die nechsten nachainnander volgend ganntz vssberaitten machen vnd vffrichten dartzu Im die pflegere das Holtz daruss er denne das gestiel machen soll Geben vnd anntwortten sollenn One sin schaden an das ennde Da er denne arbaitten wirdet der visierung So er denne In furgehalten geben Vnd den dry stennden nach die er denn hinndan an dem Sel altar In der gemelten Pfarrkirchen vffgerichtet hat. Darumb Im die Pflegere von Jedem stande Insunder zu lone versprochen vnd verhaissen hand drytzehn guldin Rinischer zu gebn Solchermauss vnd also Wann der Sürlin an dem gestiel zu arbaitten anfahn Will So sollen Im die Pflegere vff den lone bar dar gebn funnfftzig guldin Rinischer vnd darnach vnd alle die wile er also In arbait vnd übung des gestiels ist Ouch vff den gemelten sinen lon vnd ouch darnach alle Cothemern gebn funfftzig guldin Rinischer Immer so lanng vil vnd gnug unntz das es von Jedem stannde Insunnder die drytzehn guldin treffe One alle geverde füro so ist beredt Was der Sürlin zu vffrichtung des gestiels von klammern riegeln vnd anndern solchen dingen von Isen notturfftig wirtt das sollenn Im die Pflegere oder Ir nachkomen auch anntworten vnd geben vff Iren vnd one sin Costen vnd schaden vnd annders noch wytters dann wie hievor gemelt ist sollenn die Pflegere Oder Ir nachkommen dem Sürlin dartzu zu tun nichtzitt mer schuldig vnd damit ganntz unbekumbert sein Sunnder der Sürlin soll fürohin alle arbait Es sye mit Bildwerck oder annderm Was denne über das gestiel gan wirdet vff sin aigen vnd one Iren Costen vnd schaden selbs lyden vnd dulden. Alles vffrechtlich redlich vnd vngevarlich Arglist vnd geverde hierinne gentzlich vssgeschlossenn vnd wann baid vorgenannt parthyen dirre beredung vnd besonnder die pflegere mit Erlouben willens vnd wissenn der benannten Burgermaister vnd Raut der Statt Vlme wilkurlich sin eyngegannngen So sind zu Vrkunnde vnd gedächtniss aller vorgeschriben sach dirre brief zwen In glycher lutte begriffenn vnd Jeder parthy ainer mit der Erstgenannten zwayer Pfleger für sich vnd Ir nachkommen an der Pfleg In Pflegers wyse der sich der vorgenannt Peter Riethmann ditzmals geprechen halb aigens Insigels mitgepruchs vnd von des Sürlins gepette wegen Mitt der fürsichtigen wysen yttal leowen vnd Jacoben Ehinger Baid Altburgermaister zu Ulme aigen angehenncktten Insigeln Doch In selbs vnd Iren Erben unschädlich versigelt gegeben Geben vnd geschehen vff aftermenntag Nechst vor Sannt Vytz tag (13. Juni) nach Cristi unnsers

lieben Herren gepurt Tusent vierhundert Sechtzig vnd In dem Newnden Jauren.

Originalurkunde auf Pergament mit den Siegeln von Mang Krafft, Cunrat Bitterlin, Ytal Leow und Jacob Ehinger. Ulm. Stadtarchiv. Gloecklenische Sammlung. Nr. 2474. Nach Hassler, Urkunden zur Baugeschichte des Mittelalters XV, in Zahns Jahrbüchern 1869, S. 110 f. – Inhaltsangabe auch bei Bazing und Veesenmeyer, Urkunden zur Geschichte der Pfarrkirche in Ulm, Ulm 1890, Nr. 236.

10

Syrlin d. Ae. Ulm, Münster, Chorgestühl, 1469.

Item wir pfleger vnser frowen mit Namen Mang Krafft der Jung Conrat Bitterlin Peter Riethman syend vber kommē mit Jörgen Surlin vnd habin an jn verdingt das gestiel jn den kor vn̄ geben jm vō ainem Stand XIII fl. vnd der selben ständ sind LXXXXI nauch Inhalt zwayer brieff daruber begriffen vnser frowen ainen un̄ jm ainen vnd geben jm all quattemp L fl., bis er gar bezalt wirt. Das geschach vff fritag vor Oswaldi (4. August) im LXVIIII jar.

Folgen unmittelbar die einzelnen Ausgabeposten. Zuletzt:

Item wir pfleger habend gerechnet mit Jorigen Surlin von des gestüls wegen vnd habin in gar bezalt inn ainer summen MCLXXXVIII fl. vff mitwochen nauch Ephiie (12. Januar) im LXXIIIII jar.

Ulm, Stadtarchiv, Münsterrechnungen (Gefunden Gelt vnd Bestellung) 1469—75, S. 71—72.

11

Syrlin d. Ae. Ulm, Münster, Chorgestühl, 1469–1474.

Inschriften:

Auf der Nordseite in der Nische gegen Westen:
1469 Georgi Sürlin incepit hoc opus.
Auf der Nordseite in der vorletzten Nische gegen Osten:
Jörg Syrlin 1474 cōplevit hoc opus.
Auf der Südseite in der Nische gegen Osten:
Jörg Syrlin 1474 cōplevit hoc opus.

12

Syrlin d. Ae. Ulm, Altar im Münster, 1473–1480.

Item wir pfleger mit Namen Mang Krafft, Claus Ungelter, Jos Wirttenberg und Gienger habind verdingt dem Jergen Surlin den sarch zû der Tafel, den sol er machen nauch der visirung, so er fur gehalten haut, nauch Usswysung zwayer Kärffzedel wie das an Im selbs ist vn̄ abgerett, daruber vergriffen vn̄ geben Im all Quattemb L Pfund, biss uff IIII^{c} lb, so sol er dann stillstann, bis das das Werk gemacht wirt, das geschach vff tag vnd wil wie der Kärffzedel vss wisst.

Folgen unmittelbar die einzelnen Auszahlungen. Zuletzt:

Item wir pfleger habind geben dem Surlin LXXV fl. vff fritag vor andree (24. November) Im LXXX jar vnn ward dar mit gar bezalt der Tafel halb.

Ulm, Stadtarchiv, Münsterrechnungen. (Gefunden gelt vnnd bestellung) 1473–1480. S. 73.

13

Syrlin d. Ae. Bürge, 1475.

Eodem die (vff mentag nach liechtmess; 1475, 7. Februar) ward vnser burger friz Hebenstritt Schriner also das er zehen jare vnser ingesessener burger sin vnd vns dazwischen järlich vf martini ze gedingter stüre richten vnd geben sol ain guldin rinisch ze glicher wyse vlrich taiglin obgenant tun sol vnd hat vns darumb vnd vmb die XX guldin pene ze burgen versetzet philippen sattler sin sweher Jörigen sürlin vnd peter Sälig sattler vnser burger vnnverschaidenlichen, vnd er gab vf martini (11. November) Anno LXXV sin erste stüre.

Ulm, Stadtarchiv. Bürgerbuch 1474–1499. S. 5 v.

14

Syrlin d. Ae. wird der Wagenknecht Strölin zur Verfügung gestellt, 1481–1484.

Item wir pfleger vnser frowen mit Namen Claus vngelter Hans Gienger Hans Rentz habind bestellt Vnssern wagen knecht mit Namen Hans Strölin In sölicher maus dass er nütz solt fieren vff noch ab on wissen der pfleger vnn des Jergen Surlins vnn geben Im ain Jar zuo tûn für kost vnn lun XXIII lb vnn was Im gegeben wirt zû schenkinen oder fur lun das sol er antwurtten dem Jergen Surlin. Das haut er geschworen ain gelerten aid das alles zuo halten trulich vnn on gefarlich vff freitag nauch Lucie (14. Dezember) Im LXXXI Jar vnn ist angestanden vff martini (11. November) Im LXXXI Jar. Item sol nütz niemen noch sattler oder sailer onn wissen des cristan goldschmidt vnn was Im altz ab gaut das nit gutt ist das sol er cristan goldschmied geben vn anttwurtten.

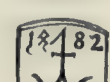
Folgen regelmässige Ausbezahlungen bis 1484.

Ulm, Stadtarchiv, Münsterrechnungen. (Gefunden geltt vnnd bestellung) 1481–84. S. 87.

15

Syrlin d. Ae. Ulm, Fischkasten, 1482.

Inschrift:



Jörg Syrlin.

16

Syrlin d. Ae. Zins, 1485.

Jerg Surlin gibt ain Jarzins II lb II k XIII hl vn I wyhennächtig hûn.

dt II lb IIII k vff fritag nach Anthony (22. Januar).

Ulm Stadtarchiv. Zinsbuchexzerpte aus dem Saalbuch des Pfarrkirchenamtes 1485. S. 21 v, 22.

17

Syrlin d. Ae. Zins, 1487.

Jörg Sürlin gyt alle Järe Zinss II lb II k VIII haller vnd ain wyhennächtig hun vsser sinē hus In der vlmer gassen.

dt II lb IIII kr am̄ wisen Sun tag (22. April).

Ulm Stadtarchiv. Zinsbuchexzerpte aus dem Saalbuch des Pfarrkirchenamtes 1487. S. 21 v, 22.

18

Syrlin d. Ae. Zins, 1491.

Jerg Surlin [durchgestrichen, darüber geschrieben: Eberhart Holwegk Schriner Sürlis Tochtermann] gyt alle Jär zinss

20

ll lib ll k Vlll haller vnd ain wichennächtig hun vsser sinem hus In der Vlmer gassen.

dt l lib ll k Vlll h vff dornstag nauch sant vytstag (16. Juni).

dt l lib l k llll h vff allerhailigen aubent (31. Oktober).

Ulm Stadtarchiv. Zinsbuchexzerpte aus dem Saalbuch des Pfarrkirchenamtes 1491. S. 21 v, 22.

19

Jörg Stainhower in Lorch, 1484.

Item in dem Jar als man zalt von der gepurt xpi Tusent vierhūdet achtzig vnd vier jor vnder abbt Jörgen ist gemacht wordn̄ die Tafel vff dem fron altar von maister Jörgen Stainhower ze vlm vm dritthalbhundet guldin.

Stuttgart. K. Geh. Haus- und Staatsarchiv. Rotes Buch des Klosters Lorch. S. 153.

20

Meister Jörg de Ulma in Lorch.

F XIV kal lun. Potentiane (19. Mai). Obijt maister Jörg de vlma der die Tafel vff dē fronaltar hatt gemacht. Vnd darnach p. remedio am̄e sue vnd siner hussfrawn das crucifix in dem Capitel by dem stůl des abbts vm̄ sunst.

Stuttgart. K. Geh. Haus- und Staatsarchiv. Rotes Buch des Klosters Lorch. S. 187.

21

Hans Schüchlin. Tiefenbronn, Hochaltar, 1469.

Inschrift:

Anno dommi MCCCCLXVIIII Jare ward dissi daffel vff geseʒ vnn ganʒ vss gema . . . (vff sant) stefästag des bapst (2. August) vnn ist gemacht ze vlm vo hannssē schüchlin malern.

22

Heinrich Yselin in Weingarten.

In dem Streite der Zunft der Kaufleute und Bildhauer gegen die Zunft der Schmiede und Tischler in Konstanz, 1490, erklärt die letztere:

Desglich so sye Symon Haider sälig och ain Tischmacher vnd bildhower gewesen vnd habe knecht gehept, die Bild gehowen habint, als er das gestiil zu dem thum allhie zu Costennʒ gemacht hab. Er habe ouch die tafel in dem Chor gemacht, darinn denn ouch gehowne bild sigint. Desglichen bruche ouch das Hanns Haider sin Sune; denn was mit der Axt, mit dem Byel vnd Hobel gemacht worden sig, das sye Inen nit gewert worden.

Dem gegenüber erklärt die Zunft der Kaufleute und Bildhauer:

Nun werde genempt der Kümeler sälig, Zunftmaister, wolgmuts schwecher, Maister Hanns Richtmaier, Symon Haider sälig vnnd Hanns Haider sin Sun, das die selben ouch Bildhower vnd Tischmacher sigint gesin, vnnd habint die werch zum thum vnd zů Sannt Steffan gemacht . . . . Da hetten sy wol witter nach hin gefragt, dann von Inen beschechen sy, wer die selben bild gemacht hett; dann zů den selben Zitten, so habint sy bossen gemacht, vnd sye dehain Bildhower alhie gesin. Das sy aber dehain bild geschnitten habint, das enhaben sy nit, dann sy habint das nit kunnen, aber den herren zum Thum denen möcht das zugelassen worden sin von bitt wegen, vnnd die selben habint gehept Maister niclasen vnd der selb sye der gewesen so hie gesin sye vss bett vnd habe die Taffel gemacht, das habe ein Raut lassen beschechen, sy habint aber hundert guldin müssen geben vmb bild so darʒu gehort haben. Aber wol so schnide man bossen an söliche werck ouch, was also von Dvilen wären, daran man den bossen schnid, das liessen sy beschechen; aber was von fryen Bilden, vnnd von fryer Kunst geschnitten werde, das söllint die Tischmacher nit machen, sunder gehör das in ir Zunft vnnd nit in der Schmid vnd Tischmacher Zunft. Dann allhie so sigint die Bildhower allewege in Irer Zunft gewesen, habint ouch darzu gehört; vnd daby von Inen och anzogen worden maister Claus bildschniʒer, demselben habe ein Rauth das Burgerrecht vnd die Zunft by Inen geschenkt . . . . . Aber als anzogen werd, Maister Symon Haider sälig vnnd Hanns sin Sun, das die ouch Bildhower gesellen bestellt habint, . . . Da habint die selben ain werck zů Wingarten gemacht, aber nit Bild gehowen, sunder dem Yselin, irem Tochtermann vnd sweher, by hundert guldin geben Inen bild ze schniden. Wären sy nun ain bildhower vnd Tischmacher gesin, so hetten sy Im das nit bedürffen geben, Sunder selbs gemacht. Sy kunint aber das nit . . . .

Füro so wurde geredt vnd anʒogen, Maister Vlrich Fry, Maister Vlrich Griffenberg vnd Maister Hainrich Yselin, das sy die sigent, so grabstain, Tafflen vnd Cattel howint vnd machint. Da wär nit minder, dann das sy die Stain howint, aber das sy die ruchwerch nit, das entügen sy nit, aber wol die fryen Kunst, als ainer wil howen Schilt vnd Helm, Bild oder Hailgen, vnd anders dessglichen; das howint sy vnd mugent ouch wol das tůn; denn man bruche das also zu Strassburg vnd Basel, Vlm, Nuremberg vnnd anderen Enden. Was aber den Stainhöweln zustand, das bruchint Sy nit, redint Inen ouch nichtzit darinn; aber das, so sy bruchint, sye ain frye kunst, vnnd mügint das wol tůn, machint och das nit, Dann so ainer zu Inen kom, vnd werd vnbillich geredt, das nit tůn söllen, vnd das Inen das zůstand, dann hette Maister Niclaus nit vnnsern Herrn Romisch kaiser kunnen howen vff Stain, so hette man kum ainen stain meʒel funden, der dasselb werck hett kunnen machen.

Spruchbrief des Bürgermeisters und Rats der Stadt Konstanz, 1490, S. Bartholomäusabend (23. August). Originalurkunde mit 2 Blatt Pergament, 4 Blatt Papier und Stadtsekretsiegel. Stadtarchiv Konstanz Nr. 1061.

Abschrift nach Marmor, Ueber die Verfertiger der Türen am Dome zu Konstanz, Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit, 1861, S. 9 ff., S. 52 ff. Unter Benutzung von Maier, Niclaus Gerhaert von Ledden, Strassburg 1910, S. 46 ff.

23

Weingartener Gestühl, 1478.

Sub Casparo Abbate [Kaspar Schiegg 1477-1491] reparatū ē templū sub antecessore incendio destructū. Sedilia in choro facta. Fornices chori absoluti. a° 1478. incendiū praecessit a° 1477. ipso ascensionis Chrī festo.

Stuttgart, K. Geh. Haus- und Staatsarchiv. P. Gabriel Bucelinus, Annales Weingartenses [unpaginiert].

24

Sürlin d. J. Ulm, Vespertolium, 1475.

Inschriften:

Vorderseite: 1475
Rückseite: 20 jor alt.

25

Sürlin d. J. Ulm, Vespertolium, 1482–1484.

Item wir pfleger vnss lieben frowen Mit Namen Claus vngelter Hans gienger Hans Rentz syen vber komen mit Jergen Surlin dem Jungen das er sol machen das vesptolm̄ mit den bilden so In Hant die visier vn̄ daruber vergriffen das Corpus mit dryen sitzen vn̄ eben mit dryen vszogen die sol er machen nauch dem besten darumb gebn̄ wir Im LXXX fl. fur sin arbait vn fur die bild Das sol er alles vff sin kosten machen vn̄ gebn wir Im das aich holtz darzue dii bild sol er bezalen das geschach vff dornstag vor letare (14. März) Im LXXXII jar. Folgen die Auszahlungen bis 1484.

Ulm. Stadtarchiv. Münsterrechnungen (Gefunden gelt vnnd bestellung) 1482–1484. S. 90.

26

Sürlin d. J. Ulm, Vespertolium, 1484.

Inschrift:

Jeorgij Surlin junioris opus 1484 completum.

Ulm, Stadtbibliothek, Marx Wollaib, Paradisus Ulmensis (1714), S. 180.

27

Sürlin d. J. Oberstadion, Pfarrkirche, Gestühl, 1486–1487.

Inschriften:

1486 Jerg Sürlin zu Ulm
1487

28

Sürlin d. J. Oberstadion, Grabmal des Hans von Stadion, 1489.

am oberen Rande:

Jerg surlin zu vlm 1489.

29

Sürlin d. J. Blaubeuren, Chorgestühl, 1493.

Inschrift:

Anno dni 1493 anno vero regimis venandi dni Heinrici ab. 18. Anno autē reformationis 42. elaborata sunt hec subsellia a Georio Sürlin dę Vlma huis artis pitissimo.

30

Sürlin d. J. Blaubeuren, Chorgestühl.

Et ut breviter dicam de eis [imaginibus] quae supra sedilia conspiciuntur, in medio supra ingressum chori cernitur Christus qui tanquam iudex vivorum et mortuorum in maiestate sua sedet . ., quod idem monent duae statuae in utriusque chori angello olim positae, et quantum ex relictis schedulis et sententiis colligi potest, sti Benedicti et S. Scholasticae fuerunt. .

Deinde in medio supra sedilia aliae duae statuae visuntur, et quidem in dextro choro Beatissima Virgo . . In altero choro noster Patronus Ioann. Baptista se ostendit. . .

Non longe inde alia statua cernitur S. Michaelis . .; et alia parte chori statua visitur S. Georgy . . Propter has sex statuas aliae minores aliorum sanctorum imagines sculptae cernuntur, quarum numerus quinquagenarius aequat.

Stuttgart, K. Geh. Haus- und Staatsarchiv. Blaubeuren. Büschel 16. Knauss, Blauburani monasterii descriptio paraenetica 1638. fol. 9 ff.

31

Sürlin d. J. Zunftmeister, 1495. Matheus Syrlin.

Vff frytag vor allerhailigen tag (30. Oktober) Im LXXXXV jar ward vnnser burger vytt gerung weber also dz er zehn jar vnnser ayn gesessner sin vnnd vnns dar zwyschen järlich vff martini wir nemen gmaine stür oder nicht zů gedingter stüre rychten vnnd geben soll 1 gld zů glycher wyss martin grotz Hie vor vnd er hatt vnns dar vmb die XX gld pen zů bürgen versetzt Jergen sürlin zunftmaister vnd matheus syrlin vnd maister conratt Hafner alldry vnnser burger vnverschaidenlich vnnd er gab vff martini Im LXXXXV jar.

Ulm. Stadtarchiv. Bürgerbuch 1474–1499. S. 65 v.

32

Sürlin d. J. Blaubeuren, Dreisitz, 1496.

Inschrift:

Oculis que adiacē heinrich cepat abbas
Gregorius sed postā pficit sibi successor
sürlin artificis nomen extoler quia velis
figuris deificis pinxit qui dominū de celis 1496.

33

Sürlin d. J. Blaubeuren, Dreisitz, 1496.

Infra praedictos Apostolos ad latus sinistrum altaris cernitur presbyterium in cuius supremo B[ae] Virginis imago eminet, ab infimo vero Iesse ramos suos expandit . .

Stuttgart, K. Geh. Haus- und Staatsarchiv. Blaubeuren. Büschel 16. Knauss, Blauburani monast. descriptio paraenetica 1638. fol. 27 b.

34

Sürlin d. J. Ulm. Münsteraltar, 1496.

Inschrift:

1496 joerg sirlin.

Nach Jäger, Kunstblatt 1833, Nr. 103.

35

Sürlin d. J. Ochsenhausen, Hochaltar, 1496–1499.

Aram principem quam ille coepit aedificare . . ., hic ad consumatissimam coronidem perduxit, opus inter antiqua egregium et modernis etiam oculis invidendum . . . Materia operis lignum quernum est; et, quod mireris, raro et secreto artificis ingenio, sine rima, sine nota errantis aut hallucinantis dextera: Statue grandiores Deipare, Sanctorum Petri et Pauli, Georgij et Benedicti; relique minores plurime cum columnis . . . variis tam artificiose . . . e lingno duro et aspero sculpte formateque sunt . . . Diurnitatem laboris indicant vetusti characteres ad pedem operis colati, in hunc sensum: Hoc opus fabricavit Mag. Jörg Sürlin civis Vlmensis incepit Anno 1496 perfecit Anno 1499.

Stuttgart, K. Geh. Haus- und Staatsarchiv. Claus († 1680) Series vitae et acta abbatum Mon. Ochsenhusani. I 83 f.

36

Sürlin d. J. Zwiefaltendorf, Chorgestühl, 1499.

Inschrift:

Jörg Sürlin zu vlm 1499.

37

Sürlin d. J. Blaubeuren, Klosterkirche, Kanzel, 1502.

Inschrift:

Jörg Sürlin 1502.

Nach Ergezinger Historia Monasterii Blabyrensis 1747. Stuttgart, K. Landesbibliothek Ms. hist. Q. 118 a, I S. 341.

38

Sürlin d. J. Ulm, Dreisitz in der Neithart-kapelle, 1505.

Inschrift:

Jörg Sürlin 1505.

39

Sürlin d. J. Ulm, Bogen zu den Zwölfboten, 1505.

Maister Jörg Sewrlin bekommt von einem Bogen den zu den Zwölfboten 8 Gulden.

Ulm, Stadtarchiv. Münsterrechnungen. Original z. Z. nicht auffindbar. Nach Klemm, Münsterblätter 1883, S. 75.

40

Sürlin d. J. Ennetach, Dreisitz, 1506.

Inschrift:

Jörg Sürlin zu vlm 1506.

41

Sürlin d. J. Ulm, Grab, 1508.

Item aussgeben Sewrlin 1 fl. von dem grab auff vnnd ab zesetzen.

Ulm, Stadtarchiv. Hüttenzinsbuch der Frauenpfleger 1508, S. 79.

42

Sürlin d. J. Ennetach, Chorgestühl, 1509.

Inschrift:

Jörg Sürlin zů Vlm 1509.

43

Sürlin d. J. Ulm, Münsterkanzel, 1510/11.

Item ausgeben Jorgen Sewrlin XX fl. an muntz So Im geben ist auff ain Rechung am freytag nach erhardi (12. Januar) 1510.

It Im selbs mer X fl. an Donerstag vor Mathei (19. September) 1510.

Item mer empfangn auff ain Rechung X fl. an muntz an Donerstag vor thome (19. Dezember) 1510.

Item mer ausgeben dem Sewrlin hundert und X fl. auff die arbait vnd Rechung an freytag vor pauls beker (18. Januar) 1511. Mer XX fl. Im geben auff ain Rechung.

Mer Im geben L fl. Rin auff ain Rechung an fritag nach fridoloini (7. März) 1511.

Ulm Stadtarchiv. Hüttenbuch 1500/1518, S. 70 v.

44

Sürlin d. J. Ulm, Münsterkanzel, 1510.

Inschrift:

Jörg Sürlin 1510.

45

Sürlin d. J. Strafgeld, 1511.

Jerg Sewrlin soll IIM ruckenberg stain straffgelt Vnnd da fur VIII lb soll betzalt In monats frist Actum mitwoch nach aller hailigen Tag (5. November) 1511.

Ulm, Stadtarchiv. Hüttenbuch 1500/1518. S. 74.

46

Sürlin d. J. Geislingen, Chorgestühl, 1512.

Inschrift:

Jörg Sürlin zu Vlm 1512.

47

Sürlin d. J. Ochsenhausen, Chorgestühl, 1514.

Denique . . . Presbyterium . . . , in septem sedilia destinctum, et plurimis sanctorum iconibus, alijsque parergis decoratum, exstruxit, opus summe are non absimile . . . . , eiusdem sculptoris dextera elaboratum. Autorem operis incisi ad dexteram sedentis Presbyterii characteres produnt: Vivat nestoreos annos, cuius iussu fabricatum est hoc opus, Andreas Abbas, ad sinistram legitur: Jörg Sürlin zu Vlm 1514.

Stuttgart, K. Geh. Haus- und Staatsarchiv. Claus, Series vitae et acta abbatum Mon. Ochsenhusani I, 105.

48

Sürlin d. J. Grab, 1514.

Item ausgeben Jergen Sewrlin 1 fl. von dem grab auff vnnd ab ze setzen an donerstag vor Philippi v. Jacobi (27. April).

Ulm Stadtarchiv. Hüttenzinsbuch der Frauenpfleger 1514, S. 149.

49

Sürlin d. J. Zwiefaltener Altäre.

Novo item tabulato ornavit Basilicam, Altaria septem absidis exterioris templi ad miraculum operosa una cum subselliis Chori a sculptoribus Ulmensibus Georgio Suzlino et Christophoro Langeisen prodigioso sumptu post septennii laborem vidit absoluta.

Sulger, Annales Mon. Zwifaltensis. II. Augustae Vindelicorum, 1698, S. 109.

50

Sürlin d. J. Zwiefaltener Altäre.

Der erste ist gewesen Abt Georg Fischer, welcher um das Jahr 1512 beiläufig die Kirche um das schöne Presbyteri vergrössert, sein Herr Nachfahrer, Abt Sebastian, hat solche wiederum mit sieben Capellen vergrössert, welche gegen Mitternacht gestanden . . . . Es sind aber in diesen Capellen schöne Altäre von Bildhauer Arbeit gewesen, die das Leiden Jesu Christi vorgestellt, und wie zu selber Zeit noch gebräuchig, mit Flügeln, auch von Bildhauer Arbeit, doch viel geringer gewesen, versehen gewesen, welche nachgehens von Abt Michael bei gänzlicher Erneuerung der Kirchen weggethan

worden. Dass er die Kirche erneuert, ist zu sehen gewesen, hinter dem Hochaltar in der alten Kirche unter einem Gemälde, welches die katholische Kirche vorgestellt, darunter ein Inschrift gewesen, und die Wappen Abt Michaels, sammt der Jahrzahl 1624. Bei Erneuerung der Kirchen hat er die oben bemerkte Flügel, rückwärts an die Mauer in selber Capell, wo sie gewesen, ob den Beichtstühlen hinmachen lassen, wo sie auch geblieben, bis man die alte Kirche abgebrochen, 1740, und von da sind sie unter dem Dach des Bibliotheksbaus aufbehalten worden, bis 1761 seine Hochwürden und Gnaden auf bittliches Anhalten der Klosterfrauen von Mariaberg, auch ein Denkmal zu haben von der alten Kirchen, welche auch das Leiden Jesu Christi darstellen; dass es aber diese Bassareläff die Flügel gewesen, hat mir mehrmal der Pater Rupert seliger gesagt und darzu gesetzt, er habe es von denen gehört, welche solche Flügel noch an den Altären gesehen haben.

. . . 1740 . . . den 9. Maii . . hat man angefangen, die Altäre wegzuräumen.

Anonymes Manuskript von 1765. Früher im Besitze von † Oberstudienrat Paulus, Stuttgart. Vgl. Paulus, Das alte und das neue Münster in Zwiefalten, Württ. Vierteljahrshefte 1888, S. 172 f., 176.

51

Michel Erhart. Ulm, Anteil am Münsteraltar, 1474–1503.

Item wir pfleger mit namen vnser frowen clauss vngelter, Jos Württēberg vnd gienger habind angedingt etlich bild In die taffel an maister michel bildhowern vnd vm söllich sin arbait geben söllen IIc vnn XX fl all quattemp XL lb biss Ime die obgemelt schuld bezalt wirtt, nauch Inhaltt zwayer kerffzedel daruber begriffen vnss ain vnd jm ain das geschach vff dornstäg nach martini (17. November) Im LXXIIII jar.

Folgen die Auszahlungen regelmässig bis:

Item Im mer XXIIII fl vff Fritag nauch Pelagii (3. September) Im LXXVIIII jar.

Darauf bleibt die Arbeit längere Zeit unvollendet; denn der unmittelbar folgende Eintrag von 1499 lautet:

Item wir Pfleger mit namen Hanns Mässlin, Hanns Schuhlin vnd Hanns Muller. Seyen mit dem vorgenannten Maister Micheln bildhawer nach laut des vorigen bedingte gannts vberain kommen. Also daz er die XIII brustbild, So er dann zu machen schuldig ist, Namlich ain Salvator vnnd die Zwelff botten machen sol. Der halb auf Jacoby nachstkunfftig vnd sollen Im darauf auf dieselb Zeit geben IIII fl. Vnnd den anndern Halbtail soll auss auf Weyhennachten auch nächstkünfftig, on allen Verzug vnnd on allen schaden vnd Im alsdann aber geben IIII fl Vnnd soll desshalben Zwischen vnnser baid seyt vmb all Sachen gannts ain gerichte vnnd geschlichte Sach haissen vnnd sein. Des er vnns dann Zů thůn bey hanndgeben in trewen zůgesagt vnd versprochen hatt. Auf Mittwochen nach dem Newen Jars tag (3. Januar) Anno D LXXXXVIIIIº.

Vnnd ist des vorgeschribenen gedings Vnnd der VIII fl halben gannts vnnd gar aussgericht vnnd bezalt worden auff der Hutten an Sonntag vor Sannd Niclausen tag (3. Dezember) Im 1503. Vnnd der Hausfraw X groschen vnnd den knechten V groschen ze trinckgelt.

Ulm Stadtarchiv Münsterrechnungen. (Gefunden gelt vnd bestellung) 1474–1503. S. 76.

52

Michel Erhart Bürge, 1480.

Umb ambrosy (4. April) Im LXXX Jar ward vnnser burger Jacob schwab goldschmid. Allso dz er zehen Jar vnsser Ingesessener burger sein vnd vns dazwüschen Jarlich vff Martini wir nemen gemaine stur oder nicht in gedingter stur Richten vnd geben sol ain gld Rin. zu glicher wyss Hans Kalbhof hievor thun sol. Und er hat vns darumb vnd vmb die XX gld peene zu burgern versetzt classen von Brag goldschmid sein sweher. Micheln Erhart bildhower vnd Hannsen Schuchlin maler alldry vnnser burger vnverschaidenlich. Vnd er gab vff Martini (11. November) anno DLXXX! sein erste stur.

Ulm. Stadtarchiv. Bürgerbuch 1474–1499. S. 20 v.

53

Michel Erhart Bürge, 1480.

Vff Montag vor Thyburti (10. April 1480) ward vnser burger Jörg seits schlosser allso dz er zehen Jar vnnser Ingesessener burger sein vnd vns dazwyschen Jarlich vff martini Wir nemen gemaine stur oder nicht Zu gedingter stur Richten vnd geben sol ain gld Rin. zu glicher wyss Hans Kalbhof hievor thun sol vnd er hat vns darumb vmb vuch XX gld peene zu burgen versetzt maister michel bildhower Hannsen semler schmid vnd classen Möschen schlosser all dry vnnser burger vnverschaidenlichen Vnd er gab vff Martini (11. November) Anno DLXXX sein erste stur.

Ulm. Stadtarchiv. Bürgerbuch 1474–1499. S. 20 v.

54

Michel Erhart Bürge. Weckmann als Bürger aufgenommen, 1481.

Vff montag nach mari magdalene eod anno (23. Juli 1481) ward unser burger Niclas Weckman bildhower allso daz er zehen Jar vnnser Ingesessener burger sein vnd vns dazwischen jarlich vff martini Wir nemen gemaine stur oder nicht ze gedingter sture richten vnd geben sol ain guldin Rinischer zu glicher wyss Cunratt Rotten gat hiervor thun sol vnd er hat vns darumb vnd vmb die XX guldin pene zu burgen versezzt maister Hansen schichlin mallern maist micheln den bildhower vnd palsen lebzelter bildhower alldry vnnser burger vnnverschaidenlichen vnd er gab vff martini (11. November) Anno LXXXI sein erste stur.

Ulm. Stadtarchiv. Bürgerbuch 1474–1499. S. 23 v.

55

Ulrich Fugger bestellt bei Michel Erhart eine Altartafel für S. Ulrich in Augsburg, 1485.

Ze wissen, das der ersam und weise Ulrich Fugker burger zu Augspurg an den erbern maister Michel Erhart bildhauer von Vlm ain roche geschnittne taffel von holtswerk ze machen gedingt nach inhalt ainer visierung ime darumb geantwurt vff sant Dionisius altar in sant Ulrich zu Augspurg ze machen vnd her in die statt onn des benanten Fugkers cost vnd schaden ze antwurten vff ostern nechstkunftig nach gebung diser geschrift, vnd so ers also geantwurt hatt, solle dann Hector Müllich vnd Jörg Söld goldschmid burger zu Augspurg gewalt haben zwischen viertsigk vnd sechtsigk guldin rh. zesprechen, das dem genanten maister Michel für sollich taffel werden sölle, darin in dhain teil ganz nichts reden soll. Darauf vnd vorein er also zehen guldin von dem vorgenannten

Fugker eingenommen vnd empfangen hat. Des zu ainer gedächtnuss so sind diser sachen zwen gleich lauttend zedtel ainer als der annder gemacht geschriben vs ainander geschnitten, yedweder tail ain genommen. Geben vff donrstag nach sant Ulrich des heiligen bischofs tage (7. Juli) von der gepurt Christi 1485.

Augsburg, Fuggerarchiv 79, 1 (zweimal).

Nach Jansen, Anfänge der Fugger, Leipzig 1907, S. 181 f. Urk. 30.

56

Michel Erhart. Zins, 1491.

Maister michel bildhower gijt alle Jār Zeinss ij fl vsser sinem stůl der des schmids was.

dt 1 fl 11 ort vff Sant antonistag (17. Januar).

Ulm, Stadtarchiv. Zinsbuchexzerpte aus dem Saalbuche des Pfarrkirchenamtes 1491, S. 41 v, 42.

57

Michel Erhart. Augsburg, Dom, Weingartener Altar, 1493.

Inschrift:

MICHEL ERHART PILDHAVER 1493 HANNS HOLBAIN MALER O MATER MISERERE NOBIS.

58

Michel Erhart. Hall, S. Michael, Kruzifix, 1494.

Inschrift:

Michel Erhart 1494.

59

Michel Erhart. Zins, 1494.

Michel Erhart bildhow 1 fl uss ain stůl.

Ulm, Stadtarchiv. Zinsbuchexzerpte aus dem Saalbuche des Pfarrkirchenamtes 1494, S. 41.

60

Michel Erhart. Zins, 1495.

Michel erhart bildhow 1 fl uss ain stůl.

Ulm, Stadtarchiv. Zinsbuchexzerpte aus dem Saalbuche des Pfarrkirchenamtes 1495, S. 41.

61

Michel Erhart. Augsburg, Kruzifixe für S. Ulrich, 1495.

Eodem anno Dom. 1495 ex consensu et voluntate dni. abbatis hujus loci sc. Johannis de Giltlingen pr. Prior Conradus Merlin causa devocionis emit quandam ymaginem Crucifixi a mgro Michahele de Vlma . . . pro viginti florenis . . . Deinde erecta . . . est in gradibus summi altaris s. Narcissi . . . in choro s. Affre.

Eodem anno instigante prefato pre Priore Conrado Merlin invitavit ad refectorium magistros zeche sew parrochie nostre ecclesie, dicens eis, aduc esse vnam ymaginem ad vendendum, et esset utilis pro communi populo, si illa erigeretur in ecclesia . . . . mgr. Michahel voluit quinquaginta florenos . . . . empta est prefata ymago erectaque . . ante altare Johannis sew plebani i. e. 10. kal. Jan. 1495.

Augsburg, Bischöfliche Bibliothek. Wittwer, Catalogus Abbatum Monasterii SS. Udalrici et Afrae, abgedruckt in Steichele, Archiv für die Geschichte des Bistums Augsburg, III, 1860, S. 392, 393.

62

Michel Erhart. Zins, 1496.

Michel erhart bildhow 1 fl uss ain stůl.

Ulm, Stadtarchiv. Zinsbuchexzerpte aus dem Saalbuche des Pfarrkirchenamtes 1496, S. 41.

63

Michel Erhart. Ulm, Oelberg, 1516–18.

Ze wissen dz wir Pfleger Hainrich Guntzburger Jorg Vingerlin vnd Hanns Rueff haben verdingt XIII Bild gehorent ze dem olberg, vnnd von ainigliche Bild versprochen XXIII fl ze geben dem erbern maister micheln Bildhawer vnnd Bernhart seinē sun Vnd haben anfancklich dar auff empfangē vnd eingenomen auf die arbeit XX fl an fritag vor Laurentz (8. August) 1516.

Folgen regelmässige Auszahlungen bis

It. Inen baiden III fl an Donerstag nach Vdalrici (9. Juli) 1517. sum so sy bis hieher empfangen haben IIC vnnd 11 fl.

Item Die acht Bild so gemacht sind, von ainē jeglichē Bild XXIII fl thut an ainer sum 184 fl sind bezalt, Vnd haben auff die andern V Bilden die noch ze machen sind empfangen XX fl. Actum donerstag nach Vdalrici (9. Juli) 1517.

Folgen weitere Auszahlungen bis

It. Inen Bayden XXI fl I lb XII s VI hlr vnd damit die obgenannte V Bilden Juden gar bezalt.

Item mer Iren Baiden hausfrowen zu trinckgelt gebn II fl desgleich den knechten auch II fl ze trinckgelt Vnd da mit die XIII bild gantz verrechnet vnd bezalt an guetē tag vor Martini (4. November) 1517.

Ulm, Stadtarchiv, Hüttenbuch 1500–1518, S. 80 ff.

64

Michel Erhart. Ulm, Oelberg, 1516.

Item ausgeben maister micheln Bildhawer II fl auff die syben Bild vnd Ppheten ze machen an fritag nach dē newē Jar (4. Januar) 1516 vnd hat gefordert 30 fl.

It Im selber mer II fl an donerstag nach vincentij (24. Januar) 1516.

It Im mer VI fl hat Hainrich gintzburger dar gelyhen an donerstag Valentini (14. Februar) 1516.

It Im mer aus befelch des Burger maisters II fl an Donerstag vor Palmarum (13. März) 1516.

It Im mer II fl an donerstag vor Pfingsten (8. Mai) 1516. Mer XII s so man dem schmid hat dar gelichen vmb spitz.

It IIII fl an fritag nach Vrbani (30. Mai) 1516.

It Maister micheln selbst III fl an donerstag nach Johs. Bapte. (26. Juni) 1516.

Mer Im vnd seinē sun Bernharten geben VIII fl XXIII lib, Vnd da mit di syben Ppheten mit 30 fl gar betzalt an freytag vor lorentzen (8. August) 1516.

Ulm, Stadtarchiv, Hüttenbuch 1500–1518, S. 57.

65

Michel Erhart. Ulm, Oelberg, 1517.

Item ausgeben maister Micheln Bernharden seinem sun an den XIII Jud bilden zu dē olberg gemacht IIC vnnd XVII fl

alles zu gleyche Wischel XVII s VI hel mer Iren zwayen hausfrawen 11 fl vnd den knechten auch 11 fl trinckgelt vnd also die XIII Bild vnd alweg fur ains XXIII fl gar bezalt an donestag vor martini (5. November) [1].

Ulm, Stadtarchiv. Hüttenzinsbuch der Frauenpfleger 1517. S. 136 v.

66

Weckmann. Ulm, 1481.

Bürgeraufnahme s. Anlage 54.

67

Weckmann. Biberach a. R., Stadtpfarrkirche, Hochaltar, 1490.

Von der Taffel auff dem Altar im Chor.

Ittem. Vff dem Altar im Chor da ist gestanden ain Cösstliche, schöne Taffel, hat der guoth Maister Hüpsch Marte gemahlet. Die hat gehabt zwifach Fligel, ist bis ahn die Büne hinauff Gangen.

Ittem.' Die Taffel hat gehabt ain Hüpschen Sarch, darinen ist gelegen ain Hüpscher, Vsgeschnittener groser Jesse vnd neben Im die vier Euangelisten, [er]haben Bilder auch vsgeschnitten. Vnd was in der Taffel ist gesein, ist alles vsgeschnitten gesein.

Ittem. Vs Jessen ist gangen ain Stam zue beeden orthen. Innen vmb das Corpus der Taffel ain Stam mit den zwölf khönigen.

Ittem. Im Corpus ist gesessen Vnnser liebe Fraw mit ihrem khindt in ganz hüpsch vnd schön, vnd ist neben Ir gestanden Zway schöne, hüpsche Bilder, freylich grösser dann ain Mensch. Das ain ist gesein Sanct Petter in seinem Ornadten mit aim Stab vnd mit den Schlüsseln, zue der Andern seitten ist gestanden Sanct Paulus, auch in aller mas wie Sanct Petter, mit aim schwerdt vnd sein ornaten.

Ittem. Vff dem Corpus ist gestanden der Tabernackhel, durchsichtig, darinnen Sanct Marte vff ainem Ross, wie er dem Armmen menschen sein Mandtel herabschnit mit dem schwerdt.

Ittem. Neben der Taffel ist auch gestanden zue der eine seitten Sanct Joerg mit dem lindtwurmb in seinem Khüris, auch vsgeschnitten vnd durchsichtig.

Ittem. An der andern seitten ist auch gestanden Sanct Morizin in seinem Khüris, auch usgeschnitten vnd durchsichtig.

Von Fligeln ahn der Taffel.

Ittem. Die Taffel hat gehabt zwifach Fligel, vnd das Inner thail gegen dem Corpus hat gehabt vier Vsgeschnittne Stuckh, in aim Jeglichen Fligel zway Stuckh.

Ittem. Das Erst Stuckh ist gesein die geburth Vnnsers Herrn mit Josephen, vnd mit den Hürten oben Clein geschnitten. Alles Ganz schön vnd lustig.

Ittem. Das ander Stuckh ist gesein die Haylige Drey König mit Ihrem Opfer, vnd oben Clein geschnitten wie sie die drey Strassen herkkommendt; auch ganz lustig.

Ittem. Das Dritt Stuckh ist gesein die Beschneidung Christi im Tempel mit dem Priester. Auch ganz lustig.

Ittem. Das Viertt Stuckh ist gesein Khönig Herodes, wie er die Khündlen hat erstochen mit wöpner, vnd den Frawen genomben vnd erstochen; vnd oben hero Clein geschnitten wie viel man Clainer Khindlen hergefürth hat vff Camel vnd Rossen Ganz erbärmblichen. Der Khindlen sendt Hundert Taussendt vnd vier vndt vierzig Taussendt.

Wolfegg, Fürstl. Bibliothek. Chronica Civitatis Biberacensis ante lutheri Tempora (geschrieben um 1531). Abschrift aus der Zeit um 1660. Abdruck derselben in Schilling, Die religiösen Zustände der Reichsstadt Biberach. Freiburger Diözesanarchiv 1887, S. 22 f.

68

Weckmann. Biberach a. R., Stadtkirche, Hochaltar, 1490.

Nach dem Repertorium über das kirchenpflegamtliche Archiv wurde A° 1490 Unser l. Frauen Altar (Hochaltar) in dem Chor mit dem Nicolaus Weggmann, Bildhauer in Ulm, verdinget.

Biberach, Ev. Dekanatsbibliothek. Krais, Chronik von Biberach, Bd. I, S. 47.

69

Weckmann als Mitglied der Wengenbruderschaft, 1499.

Instrumentum Confraternitatis der Mahler, Bildhauer u. s. w. In dem Gottshauss Wengen 1499.

Es ist zu wissen, nachdem die Erbaren vnd weysen Maister, die Mahler, Bildhauer, Glasser vnd Brieftruckher, Gott zu lob, den Tag des hl. Evangelisten Sant Lucas zu Würden mit einem gesungenen Ambt vil Jahr her, in dem Ehrwürdigen Gottshuss hie zu Vlm bei den Wengen lobl. begangen vnd gehabt haben, ... wie denn ... ein Vberkhommen ... beschehen .. lut zweyer Werkzettel an ihrem datum wisende auf Dornstag nach Sant Gallē tag, nach Christi Vnsers lieben heren gepurt Tausendt vierhundert vnd im drui Sibenzigisten Jaren, dass sich die gemelt gemain Bruederschafft der Brueder, der vier Rottin, auf die Zyt in der Bruederschafft schriftlich begriffen, Innhalt des Zedels in der Bichs ligende durch ihre zu Verwante Brueder darzue verordnet, mit Namen Maister Hanss Schüchlin, Alten Zunfft Maister, Maister Niclaus Wökhmann Bildhauer zwölf maister, Bartholme Zytblum Mahler, Peter Lindenfrost glasser, baid diser Zeit Büchsen Maister, Jacob Siglin, Briefftrukher, Conrad Schorendorff, vnd Georg Böringer Bildhauer, sich mit dem Ehrwürdigen herren Johann Probst vnd seinem Convent zu den Wengen obgenandt dess wie hernach volgt auf ein neues geaint vnd betragen haben.

(Folgt das Abkommen.)

... auf Affter Mentag nechst vnser lieben frauen tag Würzwyhen, zu Latein Asumptionis Mariae (13. August): Nach Christi vnsers lieben hern Geburth als man zalt tusendt vierhundert vnd darnach im Nün vnd nünzigisten Jar.

Ulm, Stadtarchiv, Glöklenische Sammlung. Abgedruckt in den Verhandlungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben. Ulm 1870, S. 25.

70

Weckmann. Zins, 1508, 1509.

Dauid Rott vnnd Claus Bildhow 11 fl aus ainē stul kumbt von dem alten Zoller auff mitvasten (2. April).

dt. 1 fl niclaus bildhower Inn 4 tag (28. Februar) 1509.

dt. 1 fl inn der erst uast woch 1509.

[1] Zum Verständnis dieser seltsamen Rechnung ist zu wissen nötig, dass beim Abschlusse des Vertrages der Gulden [normalerweise = 28 Schilling] höher stand als bei der Ausbezahlung.

Ulm, Stadtarchiv. Zinsbücherexzerpte aus dem Saalbuch des Pfarrkirchenamtes, 1508, l. 59.

71

Weckmann. Zins, 1511, 1512.

Dauid Rot vnd niclaus Bildhower 11 fl ainē stūl kūbt vō dē altē zoller auff mitvastē (30. März).

dt 1 fl niclaus bildhower inn der ander vast woch (7. bis 13. März) 12.

dt. 1 fl am uilipij aubent (30. April) 12.

Ulm, Stadtarchiv. Zinsbücherexzerpte aus dem Saalbuch des Pfarrkirchenamtes, 1512, S. 58.

72

Weckmann. Zins, 1514.

Dauid Rot vnnd niclaus Bildhawer 11 fl aus ainem stul kumbt vō dē alten Zoller, auff mit vasten (26. März).

Bildhauer dt. 1 fl donrstag In Oste feyrn (20. April).

Hanns Rot dt. 1 fl donrstag In den Pfingstfeyrn (8. Juni).

Ulm, Stadtarchiv. Hüttenzinsbuch der Frauenpfleger, Einnahmen, 1514, S. 58.

73

Weckmann. Einnahmen, 1514.

Quottember in der Vasten.

Maister Niclaus VIIII fl.

Im selber an freytag nach Invocavit (9. März).

Quottember auff Pfingsten.

Maister Niclaus VIIII fl.

Ieronimo seinē sūn an Donerstag nach Pfingsten (8. Juni).

Quottember auff michaelis.

Maister Niclaus Sun VIIII fl.

Im selber an freitag nM. (6. Oktober).

Quottember auff lucie.

Maister niclaus sun VIIII fl.

Im selber an Donerstag nach lucie (14. Dezember).

Ulm, Stadtarchiv. Hüttenzinsbuch der Frauenpfleger, Ausgaben, 1514, S. 139, 141, 143, 145.

74

Gregor Erhart in Augsburg, 1494.

Kawtschen Gass. Item Kaissheimer Hof. Adolf Dawher dt. 60 h 2 fl. Sein Schwager dt. nil dz. Jar.

Augsburg, Stadtarchiv. Steuerbuch der Stadt Augsburg 1494. Bl. 9b.

75

Gregor Erhart. Ulmer Herkunft. Kruzifix für S. Ulrich in Augsburg. Schwägerschaft mit Adolf Dauher.

Crucifixū lapideū in cimiterio cenobii scti vdalrici Auguste erectū ē ān festū scti Michaelis Qd ingenioss mgr Gregoriū Erhart vlmensis nūc Augusten sua industria ppriis manibus sculpsit expensis Melchior Stunŧʒ.

Circa festū scti Martini erectū ē altare ligneū in ead eclia sct vdalrici sup altare plebani Qd mgr. Adolff sculpsit q'in vxorem duxerat sororem supradicti mgr. Gregorii erhart.

Bisch. Ordinariatsarchiv Augsburg C. 68. Sender, Chronographia VII Bl. 29a.

76

Gregor Erhart, Augsburg. Kruzifix bei S. Ulrich.

Das staine crucifix zů sant Urlich auf dem kirchoff ist gesetʒt worden und durch Melchior Stunŧʒen bezalt um sant Michels tag und hat es maister Gregori Erhardt gemacht.

Augsburg, Stadtbibliothek, Chronik des Clemens Sender, Bl. 153 v. In Chroniken der deutschen Städte XXIII Augsburg IV, Leipzig 1894, S. 69.

77

Gregor Erhart, verheiratet, 1496.

Rubrik: Vom Leutpriester: Item Maister Jerg dat 18 gr. 3 d. Mer 100 fl. heyratgut.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1496, S. 32 d.

78

Gregor Erhart, verheiratet, 1497.

Kleesatler Gasse (heute Armenhausgasse) dtto Item Gregory erhart, sein weyb, ain magt und ain knecht 4 personen Steuern 36 denar.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch des gemeinen Pfennings vom Jahre 1497: Band V, S. 9.

79

Gregor Erhart. Steuer, 1497.

Vom Lewttbriester: It. Ursel Schneiderin dt. 30 d. 1 fl., Jerig Bildhawer dt. 30 d 18 gs 3 d.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1497, S. 30 a.

80

Gregor Erhart. Steuer, 1498.

Vom Lewtpriester: It. Ursel[1] Möringerin, Gregory Bildhawer dt. 30 d. 11 gs 6 d. 1 h.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1498, S. 33 d.

81

Gregor Erhart. Vorstellung von Lernknaben, 1498.

1498 den nesten montag nach s. michelsstag (1. Oktober) maister gregori stellt vor Sebastian kriechpawm.

Augsburg, Stadtarchiv. Hds. 72 o, S. 30, Hds. 72 b, S. 78. Vgl. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886 S. 540 f.

82

Gregor Erhart. Steuer, 1499.

Vom Lupriester: It. Vlrich Schneider, goldschmid, Gregory Bildhawer dt. 11 gs 6 d. 1 h.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1499, S. 37 b.

83

Gregor Erhart. Steuer, 1500.

Vom Lupriester: It. Urssel Schneiderin, Jory Erhart ohne Steuer; dagegen erscheint er in diesem Jahre unter der Rubrik: AM KITZENMARCKT als Hausbesitʒer: Item Gregory Erhart Bildhawer dt. 11 gs 6 d. 1 h.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1500, S. 39 d.

[1] Ursula vermählte sich in zweiter Ehe mit dem Goldschmied Ulrich Möringer. Sie ist die Schwiegermutter des Burckhart Engelberg. Ihr Haus, Lit. B. 39, gilt auch nach dem Tode ihres ersten Mannes noch als Ulrich Schneiders Haus; vgl. Anlage 82.

84

Gregor Erhart. Vorstellung von Lernknaben, 1500.

1500 suntag vor s. gallentag (11. Oktober) maister gregori erhart stellt vor hans daner.

Augsburg, Stadtarchiv. Hds. 72 0, S. 37, Hds. 72 b, S. 80. Vgl. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886, S. 540 f.

85

Gregor Erhart. Steuer, 1501.

Am Kitzenmarck: lt. Gregory Erhart Bildhawer dt. 11 gr. 6 d. 1 h.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1501, S. 39 d.

86

Gregor Erhart. Steuer, 1502.

Am Kitzenmarck: lt. Gregorius Erhart Bildhawer dt. 11 gr. 6 d. 1 h.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1502, S. 40 b.

87

Gregor Erhart. Kaisheimer Altar, 1502.

Dieweil aber diser abbt Gorg ain sondern lust hett zu pauen vnd nemlich zu dem gotts zier, hat er im obgemelten jar [MCCCCCII] ain costlich chortaffel lasen [machen], daran die besten III maister zu Augspurg haben gemacht, als sy zu der zeit weit vnd prait mochten sein, der schreiner mayster Adolf Kastner in Kaisshamer hof, pildhauer maister Gregori, der maler Hanss Holpain. Dise taffel gestond vil geldts.

München, Allgem. Reichsarchiv, Knebel d. Ae., Chronik von Kaisheim, Hds. (1531), Bl. 226. Nach ed. Hüttner, Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 226, Tübingen 1902, S. 354.

88

Gregor Erhart. Sakramentshaus und Frühmessaltar für S. Moriz in Augsburg, 1502–1508.

1502 s. felitzentag (3. August) – 1503 s. petter und paul (29. Juni):

. . . sackrament haus verdingt, auch den friemes altar gegen denn adolf vnd jerg pildschnitzer . . .

1503:

. . . gregori pildschnitzer auff die pyld zu den taffeln 20 fl.

1506:

. . . am Dornstag Inn der Erstenn vastwochenn (5. März) zaltt mayster gregory pildschnitzer – 20 fl.

ad 24 aprill zalt mayster gregory pildschnitzer – 20 fl. . . .

1506, 29 Zugno (Juni) – 29. Zugno 1507:

14 luno (Juli) zalet ich meister gregori pildschnitzer von dem got, den er geschniten hatt, der ob der kanczel stat vnd versibert ist mit dem Kreucz, vm all zu sörung – 3 fl. . . .

1507:

Die zechpfleger mit maister gregori ains, vor der gehawen stainen pilder vnd alixien wegen, ass vil der inn dem sacrament gehews standen, für sain arbayt ze geben 38 fl vnd seim Weyb 3 ort, dem gesellen 1 ort, 26. Jenner.

15 abrilo maister gregori auf das, So er auf die pilder, in die tafel auf dem frumesaltar zu gehörig – 20 fl.

1507–1508 (29. Juni – 29. Juni) 20 fl. dem gregorj, pildschnitzer, an s. gilgenobent (1. September) . . .

14 fl. dem gregorj für die vier lessten pyld, 3 fl. für frau und seine Knecht . . .

Augsburg, Stadtarchiv, Hds. 109 (Innen Sig. 11 a), Ausgaben der Stadtpflege von S. Moriz. Auszüge aus Vischer, Quellen zur Kunstgeschichte von Augsburg, in den Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, S. 576–580.

89

Gregor Erhart. Steuer, 1503.

Am Kützenmarckt: lt. Gregorius Erhart Bildhawer dt. 11 gs 6 d. 1 h.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1503, S. 40 d.

90

Gregor Erhart. Steuer 1504.

Am Kützenmarckt: lt. Gregorius Erhart pyldhawer dt. 21 Kreutzer.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1504, S. 40 b.

91

Gregor Erhart. Steuer, 1505.

Am Kützenmarckt: lt. Gregorius Erhart Bildhawer dt. 15 krutzer 3 d.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1505, S. 39 c.

92

Gregor Erhart. Steuer, 1506–1508.

Am Kützenmarkt: lt. Gregorius Erhart Bildschnitzer dt. 15 Kr. 3 d.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1506, S. 39 d, 1507, S. 39 c, 1508, S. 39 d.

93

Gregor Erhart. Augsburg, Statue des Kaisers Maximilian, 1509.

Auff 20. tag october 1509 jar kam hergefiert ain stuck stain, bassiert ross vnd mann auf ainander, von Rottenbuch aus dem bürg, hett die gestalt: der remisch kaisser Maximilian hett geben 500 fl gen sant Ulrich, dass man im ain gedechtnuss da solt machen; also ward der stain mit grosser kostung da gepracht vnd durch maister Gregori des Kaissers bildnuss in harnasch gehauen, als von ain stuck, wie es dan statt zů sant Ulrich. vnd in dem jar, als der stain kam, angefangen vnd kost bis gen Augspurg . . .

Augsburg, Stadtbibliothek, Nr. 397. Demers Fortsetzung der Chronik des Hector Mülich, S. 318. Abgedruckt in Chroniken der deutschen Städte, XXIII, Augsburg IV, Leipzig 1894, S. 463.

94

Gregor Erhart. Steuer, 1509.

Am Kützenmarkt: lt. Gregorius Erhart bildschnitzer dt. 10 crutzer 2 d.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1509, S. 39 b.

95
Gregor Erhart. Steuer, 1510.

Salta zum Schlechtenbad: It. Paulus Mayr, Gregory bildhawer dt. 43 cr. 2 d.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1510, S. 30 b.

96
Gregor Erhart. Vorstellung von Lernknaben, 1511.

1511 montag nach bartholomey (25. August) Gregorij erhart stellt vor martin scharlin.

Augsburg, Stadtarchiv, Hds. 72 o, S. 44, Hds. 72 b, S. 85.

Vgl. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886. S. 548 f.

97
Gregor Erhart. Steuer, 1511–1515.

Salta zum Schlechtenbad: It. Paulus Mayr, Gregori Bildhawer dt. 43 cr. 2 d.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1511, S. 30 d, 1512, S. 31 a, 1513, S. 31 c, 1514, S. 31 d, 1515, S. 32 b.

98
Gregor Erhart. Steuer, 1516–1519.

Salta zum Schlechtenbad: Gregori erhart Bildschnitzer dt. 1 fl. 2 d.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1516, S. 33 b, 1517, S. 34 b, 1518, S. 32 c, 1519, S. 34 b.

99
Gregor Erhart. Vorstellung von Lernknaben, 1519.

1519 auf Sannt aferatag (7. August) mayster gregorij Erhart stellt vor laux Rot.

Augsburg, Stadtarchiv, Hds. 72 o, S. 51, Hds. 72 b, S. 92.

Vgl. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886. S. 554 f.

100
Gregor Erhart. Steuer, 1520.

Salta zum Schlechtenbad: Gregori Erhart pildschnitzer dt. 1 fl. 2 d. Onofrius sein Sun dat heur nil.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1520, S. 34 c.

101
Gregor Erhart. Steuer, 1521.

Salta zum Schlechtenbad: Gregori Erhart pildschnitzer dt. 1 fl. 2 d. Onofrius sein Sun 4 fl. 30 cr.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1521, S. 35 b.

102
Gregor Erhart. Steuer, 1522–1524.

Salta zum Schlechtenbad: Gregori Erhart Pildschnitzer dt. 1 fl. Onofrius sein Sun dt. 6 fl.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1522, S. 34 c, 1523, S. 34 a, 1524, S. 33 d.

103
Gregor Erhart. Vorstellung von Lernknaben, 1523.

1523 sontag ůor treu regen (4. Januar) Mayster gregorij stellt vor osswalt dieffenprunner.

Augsburg, Stadtarchiv, Hds. 72 o, S. 53, Hds. 72 b, S. 95.

Vgl. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886. S. 558 f.

104
Gregor Erhart 1525.

Es ist ain pott gewessen am Sonntag vor gallij (15. Okt.) a. 1525 ist auf beliben:

Conratt sultzer
Gregorj erhartt
augustin schmucker
hannss wolff strigl
hanss burckmayr
Jerg prey
marx settelin
lionhart lindemayr.

(Nachträglich durchgestrichen.)

Augsburg, Stadtarchiv, Hds. 72 o, Bl. 64.

Vgl. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, S. 506 f.

105
Gregor Erhart. Steuer, 1525.

Salta zum Schlechtenbad: Onofrius Mair dt. 6 fl. Item Paulus Mair abzogen. Gregori Erhart dt. 1 fl.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1525, S. 34 c.

106
Gregor Erhart. Steuer, 1526.

Salta zum Schlechtenbad: It. Onofrius Mair dt. 6 fl. Gregori sein vatter dt. 1 fl. mer 24 cr.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1526, S. 36 a.

107
Gregor Erhart. Steuer, 1527.

Salta zum Schlechtenbad: It. Gregori erhardt dt. 1 fl. 24 kr. Onofrius Mair dt. 6 fl.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1527, S. 36 d.

108
Gregor Erhart. Steuer, 1528.

Salta zum Schlechtenbad: It. Gregori erhardt 1 fl. 45 cr.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1528, S. 37 b.

109
Gregor Erhart. Steuer, 1529, 1530.

Salta zum Schlechtenbad: It. Gregori Erhardt dt. 1 fl. 45 cr. 6 d.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1529, S. 38 b, 1530. S. 37 c.

110
Gregor Erhart. Steuer, 1531.

Salta zum Schlechtenbad: It. Gregori erhart dt. 1 fl. 45 cr. 6 d. Paulus erhart dat heur nil 6 d.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1531, S. 37 c.

111

Gregor Erhart gibt seine Gerechtigkeit an Paulus Erhart ab, 1531.

1531 sundag vor s. gallen (15. Oktober) pauls erhart, bildhauer, erhält die gerechtigkeit seines Vaters.

Augsburg, Stadtarchiv, Hds. 72 o, S. 10.

Vgl. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, S. 520.

112

Gregor Erhart. Steuer, 1532.

Salta zum Schlechtenbad: It. Gregori erhart dt. 1 fl. 45 cr. 6 d. Paulus erhart dt. 6 d.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1532, S. 38 b.

113

Gregor Erhart. Steuer, 1533.

Salta zum Schlechtenbad: It. Gregori erhart dt. 1 fl. 45 cr. 6 d. Paulus erhart dt. 6 d.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1533, S. 38 b.

114

Gregor Erhart. Steuer, 1534–1538.

Salta zum Schlechtenbad: It. Gregori Erhart dt. 1 fl. 15 cr. 6 d. Paulus erhart dt. 6 d.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1534, S. 40 d, 1535, S. 40 d, 1536, S. 40 c, 1537, S. 40 c, 1538, S. 40 d.

115

Gregor Erhart. Steuer, 1539.

Salta zum Schlechtenbad: It. Gregori Erhardt dt. 1 fl. 15 cr. 6 d. Paulus Erhardt dt. 6 d.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1539, S. 40 d.

116

Gregor Erhart. Steuer, 1540.

Salta zum Schlechtenbad: Item Thoman Nadler. Anna Erhardtin ist ab. Gregori Erhardt dt. 1 fl. 6 d. mer 15 kr. Paulus Erhardt dt. 30 cr. 6 d.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1540, S. 42 b.

117

Gregor Erhart † 1540.

Der allten maister Nomen Nach ainandern die abestorben Seienn!

1540 Grenorij Erhartt bildthauer.

Augsburg, Stadtarchiv, Hds. 72 b, Bl. 2 ff.

Vgl. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, S. 567.

118

Erharts Wittib, 1541.

Salta zum Schlechtenbad: It. Thoman Nadler. Paulus Erhart dt. 30 cr. 6 d. Gregory erharts witib dt. 1 fl. 15 cr. 6 d.

Augsburg, Stadtarchiv, Steuerbuch 1541, S. 42 a.

119

Steinmetz Anton. Blaubeuren, Klosterkirche, Südportal.

Aute lannum templi in summo pictus est Iudex Christus iridi insidens, paulo infra Beata Virgo et Baptista . . ., deinde crucifixus ex lapide et sub illo Beata Virgo et Haffa Ioannes, ex latre Sanctus Baptista cum libro et agno, et Sanctus Benedictus cum libro et vitro. Tres fundatores cum scutis suis et Gregorius Abbas cum agno et nite in scuto. Sub cruce est scutum in quo insignia Christi.

Stuttgart, K. Geh. Haus- und Staatsarchiv, Kloster Blaubeuren, Büschel 16, Knauss, Blauburani Monasterii descriptio paraenetica, 1638, Bl. 33 v, 34.

120

Steinmetz Anton. Blaubeuren, Klosterkirche, Orgelbrüstung.

Superius odaeum pluribus imaginibus e lapide incisis cingitur, inter quas mons oliveti cernitur et Angelus cum calice et cruce. Deinde coronatio, baiulatio crucis et Veronica cum sudario, crucifixio, ubi Longinus canidem manibus tenet quasi orans, Beata Virgo vero sustentatus a Joanne et Marijs, milites vero ludunt alea et duo gladijs sese impetunt, latronis dextri animam Angelus, sinistri Daemon aufert. Exinde in medio visitur Angelus gestans flagellum et virgam, inde sequuntur mysteria sepulturae, Resurrectionis et Ascensionis.

Ibidem super 4 columnas quatuor statuae cernuntur, una est Beatae Virginis filiolum gestantis, infra quam Salomon cernitur, alia S. Joannis cum agno et libro, infra quem Daniel, tertia est Sancti Benedicti cum libro et vitro, infra quem Jeremias se ostendit. Quarta est S. Scholasticae cum libro et columba, sub qua Isaias cernitur.

Stuttgart, K. Geh. Haus- und Staatsarchiv, Kloster Blaubeuren, Büschel 16, Knauss, Blauburani Monasterii descriptio paraenetica, 1638, Bl. 31 v., 32.

121

Steinmetz Anton. Blaubeuren, Klosterkirche, Orgelbrüstung.

In der Kirche innen ist an dem gesims der orgel so von stein ist unvergleichlich aussgehauen . . . dz leiden Jesu Christi von dem blutschweiss an bis zur begräbniss . . . in VII besondern abtheilungen, feldern u. Areis. Praemittitur ad dextram effigies artificis, statuarii, ex saxo, ein brust bild expressa, u. darum eingehauen ando steinmetz . forte complete legitur antonius (in der steinernen schnur hin ein verschlungen . . .) is . ., sinistra manu complectitur circulum, dextra signum suum.

Stuttgart, K. Landesbibliothek, Ms. hist. Q. 118 a, Ergezinger, Historia monasterii Blabyrensis, 1747 I., S. 319 f.

122

Daniel Moch. Ulm, Altar in der Barfüsserkirche, 1510.

Die Tafel auf Franciscen Altar zu den Barfüssen wird zu schneiden verdingt dem erbaren Meister Daniel Moch, bildhauer zu Ulm, um 36 fl. für das Corpus vnd die Bilder darin.

Und darnach dem erbarn Meister Martin Schaffner, Maler vnd Bürger zu Ulm, für das gewölblin ob dem Altar und solliche gemelte Tafel daruff zu fassen 50 fl Rin. im Jahre 1510.

Ulm. Stadtarchiv, Schmidische Handschriften, Marner Artikelbuch. Original z. Z. nicht auffindbar. Nach Pressel, Aus Alt-Ulm, Ulm 1905, S. 11.

123

Daniel Mauch. Zins, 1517.

Daniel Bildhawer 1 lib 1 s 11 hlr aus einē haws Im götzen gässlin auff Winachten.

dt 1 lib 1 s 11 hlr an erhardi (8. Januar).

Ulm, Stadtarchiv, Hüttenzinsbuch 1517, S. 15 v.

124

Daniel Mauch, 1524.

Ullrich Köllin, Prior des Klosters zu den Predigern S. Dominicus Ordens, lässt am 15. August 1524, 7 Uhr vormittags, in dem Dominikanerkloster durch den öffentlichen Notar Ulrich Kornwachs von Ehingen einen Zettel verlesen, in dem er bei dem Magistrat Protest in Steuersachen einlegt. Die Verlesung findet statt In gegenwirtigkait Der Ersamen Daniel Mauchens bildhowers Burgers zů Vlm, vnnd Hannsen baptisten Hämerlins von Günnzburg, Costantzer vnnd augspurger Bistumben, alls gezügern hierzu sonnderlich berieflt vnnd erpetten.

Ulm, Stadtarchiv, Veesenmeyerische Urkundensammlung, Nr. 553/468, Pergament.

125

Daniel Mauch, 1526.

Daniel bildhawer 1 lb 1 s 11 hel aus ainem haws winacht.

dt 1 lb 1 s 11 hel sontag vor lichtmes (28. Januar).

Ulm, Stadtarchiv. Hüttenzinsbücher der Frauenpfleger 1526, S. 13.

126

Schaffner. Wettenhausen, Oelberg, 1514.

1514. Idaea montis Oliveti seu historia Christi domini servatoris nostri in horto Gethsemani a Judaeis captivati ex opere sculptiti rara arte confecta per Martinum Schaffner statuarium et pictorem Ulmensem.

München, Allgemeines Reichsarchiv, Petrus, Chronologia Wettenhusana, II, Erster Teil, S. 118. Nach Pückler-Limpurg, Schaffner, Strassburg 1899, S. 14.

127

Schaffner. Wettenhausen, Schrein des jüngeren Altares, 1524.

Hic Martinus Schaffner Statuarius et pictor suo tempore celeberrimus is ipse est, qui in primo statim saeculi decimi sexti exordio universum Hierarchiam coelestem in ara Bmae Virginis nostrae visendam nec non tabulas in atrio conventus nostri supremo nunc collocatus Nativitatem Dni et adorationem Magorum referentes ex opere sculptili rara arte confecit et imagines, historiam Incarnationis ac Passionis dominicae repraesentantes, anno 1784 ex Olivetario in archivum nostrum translatas, pinxit de quo in chron. Wett. P. II Tom. I pag. 118 jam actum, et suo tempore denno agetur.

Augsburg, Stadtbibliothek, 2° Cod. 374, Gall, Chronologia Wettenhusana, IV, Erster Teil, S. 166.

128

Schaffner. Wettenhausen, Schrein des jüngeren Altares, 1524.

Inschrift:

Nach der geburt Christi 1524 ward diss werk vfgericht zu lob vnd ehr Gott dem Allmechtigen vnd der himmlischen königin Mariä vnd allem himmlischen heer durch den ehrwürdigen herrn probst Vlrich den ersten diss namens vollendet vnd gemacht durch Martin Schaffner maler zu Vlm 1524.

Vgl. Steichele-Schröder, Bistum Augsburg, V, Augsburg 1895, S. 505.

129

Langeisen. Zwiefalten, Chorgestühl, 1514.

Absolvitur demum hoc anno post ampliatam nuper Ecclesiam, Chorum, latera et turrim, Presbyterium, ut vocant, ad latus summi Altaris dextrum opus insigne et diuturni laboris arte sculptoria multarum impexas inter frondes ramosque Statuarum a Christophoro Langeisen (alii legunt, Langensee) Cive Ulmensi perfectum, quod nuper carie et vetustate in ruinam propendulum dimovit . . . Dominus Ioannes Martinus Abbas.

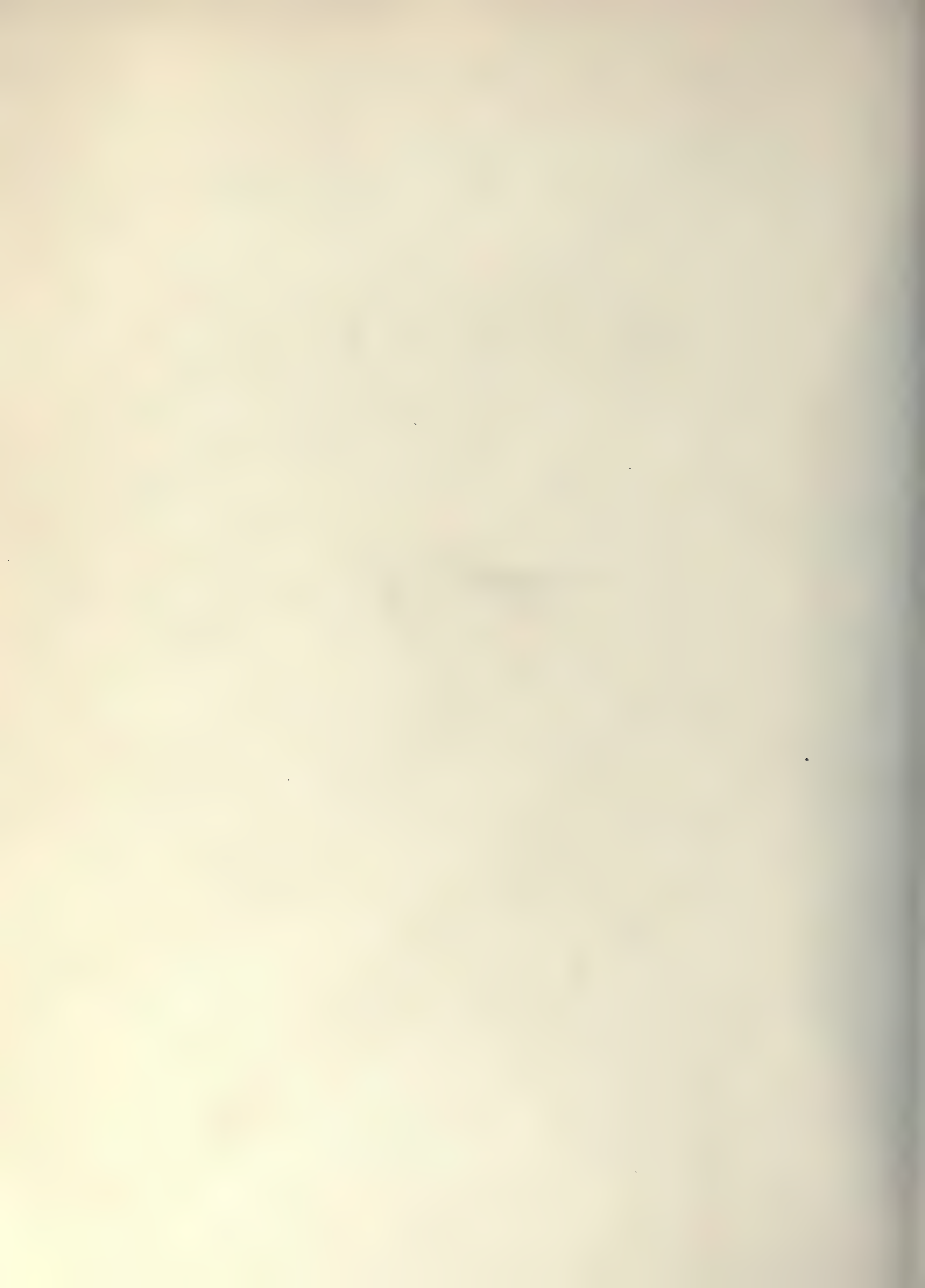
Sulger, Annales Mon. Zwifaltensis. II. Augustae Vindelicorum, 1698, S 105.

130

Langeisen. Zwiefaltener Altäre.

S. Anlage 49.

REGISTER



I

VERZEICHNIS DER ULMISCHEN BILDWERKE IN CHRONOLOGISCHER GRUPPIERUNG

1356–1400	Ulm, Münſter, Nordweſtportal, 1356.	Ulm, Münſter, Südoſtportal.	Ulm, Münſter, Relief der Grundſteinlegung 1377.	Ulm, Münſter, Nordoſtportal, Südweſtportal, Weſtportaltympanon.	
1400–1425	Wiblingen, Grabmal des Kunrat von Kirchberg, † 1417.	Meiſter Hartmann: Ulm, Münſter, Weſtportal, Figuren der Bogenleibungen, der Stirnwand und der Stirnpfeiler, 1418–1421.	Ulm, Münſter, Chorſtrebenpropheten.	Dornſtadt, Altar. Stuttgart, Altertümerſammlung, Madonna aus Bollingen.	
1425–1450	Hans Multſcher: Ulm, Münſter, Schmerzensmann, 1429. Kargniſche, 1433.	Ulm, Rathaus, Wandſtatuen.			
1450–1458	Hans Multſcher: Wettenhauſen, Palmeſel aus Augsburg, 1456. Sterzing, Altar, 1456 bis 1458.	Werkſtatt Multſchers: Rottweil, Lorenzkapelle, Figuren aus Heiligkreuztal. Landsberg a. L., Madonna.	Scharenſtetten, Altar. Oberſtadion, Altar, 1458. Heiligkreuztal, Kreuztragung. Ulm, Gewerbemuſeum, Mater dolorosa. Neufra, Schloß Madonna.		
1458–1475	Stuttgart, Altertümerſammlung, Kreuztragung aus Heiningen. Heggbach, Madonna. Arnegg, Madonna.	Jörg Syrlin d. Ae.: Ulm, Gewerbemuſeum, Betpult aus Ottenbach, 1458. Ulm, Münſter, Dreiſitz, 1468. Ulm, Münſter, Chorgeſtühl, 1469–1474. Ulm, Haus Knoderer, Leuchterweib.	Tiefenbronn, Hochaltar, 1469. Stuttgart, Altertümerſammlung, Altarriß. Rottweil, Lorenzkapelle, Johannes Ev.		Ulm, Münſter, Sakramentshaus, 1462 bis 1471, Taufbecken 1470.
1475–1490	Ulm, Münſter, Schongaueraltärchen. Stuttgart, Gemäldegalerie, Kilchberger Altar. Dietingen, Pietà.	Jörg Syrlin d. Ae.: Wiblingen, Grabmal des Eberhard V von Kirchberg, † 1475. Ulm, Fiſchkaſten, 1482.	Jörg Sürlin d. J.: Ulm, Stadtbibliothek, Veſpertolium, 1475. Ulm, Münſter, Veſpertoliumfiguren, 1482–1484. Oberſtadion, Epitaph des Hans von Stadion, 1489.	Rißtiſſen, S. Leonhard, Altar des Jacob Acker, 1483. Stuttgart, Altertümerſammlung, Altar aus Hauſen, 1488.	Drackenſtein, Grabmal des Ulrich von Weſterſtetten. Blaubeuren, Kloſter, Epitaph des Ulrich v. Helfenſtein. Blaubeuren, Kloſter, Erbärmdebild.
1490–1500	Blaubeuren, Hochaltar 1493–1494. Rottweil, Lorenzkapelle, Kapitelaltärchen aus Urſpring. Lautern, Hochaltar, Aufſatzfiguren. Hauſen ob Urſpring, Madonna. Augsburg, Maximilianmuſeum, Madonna aus S. Ulrich.	Michel Erhart: Hall, Kruzifix, 1491. Ulm, Münſter, Beſſererkapelle, Kruzifix.	Jörg Sürlin d. J.: Blaubeuren, Kloſter, Chorgeſtühl, 1493, Dreiſitz, 1496. Bingen, Altar. Ochſenhauſener Altarfiguren, 1496–1499, in Bellamont. Blaubeuren, Kloſter, Kruzifix. Stuttgart, Altertümerſammlung, Kruzifix aus Blaubeuren. Ennetach, Madonna.	Ulm, Münſter, Neithartkapelle, Altar von 1491, Sebaſtiansaltar. Ulm, Münſter, Weſtportal, Holzfiguren. Ennetach, Altar des Jörg Stocker, 1496. Langenſchemmern, Altar. Schwendi, S. Anna, Altar. Ochſenhauſen, Trauernde Frauen. Aßmannshart, Nicolaus, Barbara. Mettenberg, Hl. Biſchof. Wiblingen, Kruzifix aus Ulm. Rottweil, Lorenzkapelle, Figuren vom Heerberge.	Blaubeuren, Kloſter, Apoſtel, Südportalfiguren des Steinmetzen Anton, 1499.

1500–1510	Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Madonna aus Kaisheim. Mettenberg, Geburt Christi. Ulm, Gewerbemuseum, Flügel aus Attenhofen. Ersingen, Altar. London, Victoria and Albert Museum, Anbetung der Könige.	Jörg Sürlin d. J.: Ennetach, Dreisitz, 1506. Gestühl, 1509.	Rottweil, Lorenzkapelle, Hieronymus und Elisabet aus Ehingen, Figuren vom Heerberge.	Stuttgart und Oberdischingen, Blaubeurer Orgelempore des Steinmetzen Anton, 1501.	Wippingen, Altar, 1505.	
1510–1520	Reutti, Altar, 1519. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Heilige Familie. Eggingen, Tod Mariä.	Jörg Sürlin d. J.: Geislingen, Gestühl, 1512. Stuttgart, Altertümersammlung, Zwiefaltener Altäre, mit Langeisen, 1509 bis 1516 (?). Michel Erhart: Ulm, Gewerbemuseum, Propheten, 1516–1518.	Berlin, Sammlung Gumprecht, Madonna. Lautern, Altar, 1509. München, National-Museum, Laurentius aus Mietingen. Frankfurt a. M., Sammlung Großmann, S. Mauritius aus Blienshofen. Wien, Sammlung Figdor, Fragment einer Kreuzabnahme aus Wiblingen.	München, National-Museum, Hl. Sippe. Replik in Berlin. Verwandte Exemplare in Stuttgart, Ravensburg, Sammlung Schlachter, Veringenstadt, Wien, ehemalige Sammlung Schwarz. Nürnberg, Germanisches Museum, Anna selbdritt. Ehingen, Sammlung Steinhauser, Anbetung der Könige, aus Orsenhausen.	Stuttgart, Altertümersammlung, Talheimer Altar. Rottweil, Lorenzkapelle, Hl. Sippe aus Reichenbach. Mettenberg, Katharina und Barbara, aus Heggbach.	Merklingen, Altar, 1510. Adelberg, Altar, 1511. Tauberbischofsheim, Altar, 1517. Bingen, Beweinung Christi.
1520–1530		Rottweil, Lorenzkapelle, Kreuzigung aus Urspring. Ochsenhausen, Kreuzigung. Ulm, Gewerbemuseum, Eligius aus Munderkingen. Steinhausen, Eligius. München, Sammlung Pannwitz, Eligius. Hausen ob Urspring, 14 Nothelfer. Ulm, Münster, Neithartkapelle, Barbaraaltar.			Geislingen, Altar. München, Sammlung Oertel, Madonna.	Ulm, Münster, Hutzaltar Schaffners, 1521. Wettenhausen, Nürnberg, Marienaltar Schaffners, 1523. Wasseralfingen, Altar Schaffners.

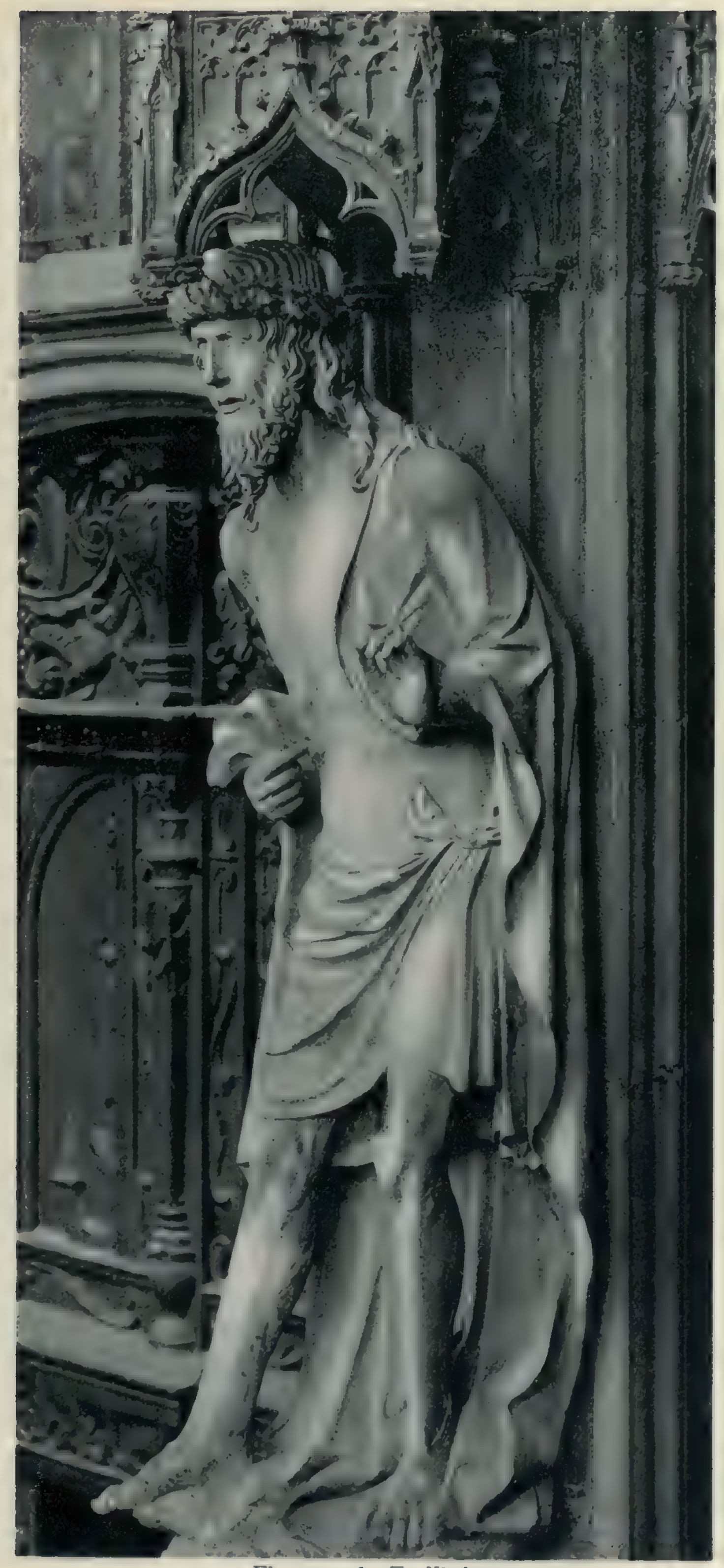
II

VERZEICHNIS DER BILDWERKE, NACH IHREN STANDORTEN GEORDNET

22

III

VERZEICHNIS DER KÜNSTLER



Eigentum des Ev. Kirchengemeinderates in Ulm

Hans Multſcher (?)
Schmerzensmann, 1429
Ulm, Münſter, Weſtportal





Hans Multſcher
Madonna, 1458
Sterzing, Pfarrkirche, Hochaltar

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Hans Multscher Werkstatt
Madonna, um 1458
Landsberg, Pfarrkirche



Ulmer Meister
Madonna, um 1450
Neufra a. D., Schloß



Ulmer Meister
Madonna, um 1470
Heggbach, Klosterkirche

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Jörg Syrlin d. Ae.
Betpult aus Ottenbach, 1458
Ulm, Gewerbemuſeum





Eigentum des Ev. Kirchengemeinderates in Ulm

Jörg Syrlin d. Ae.
Auferstehender Christus, 1468
Ulm, Münster, Dreisitz

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart



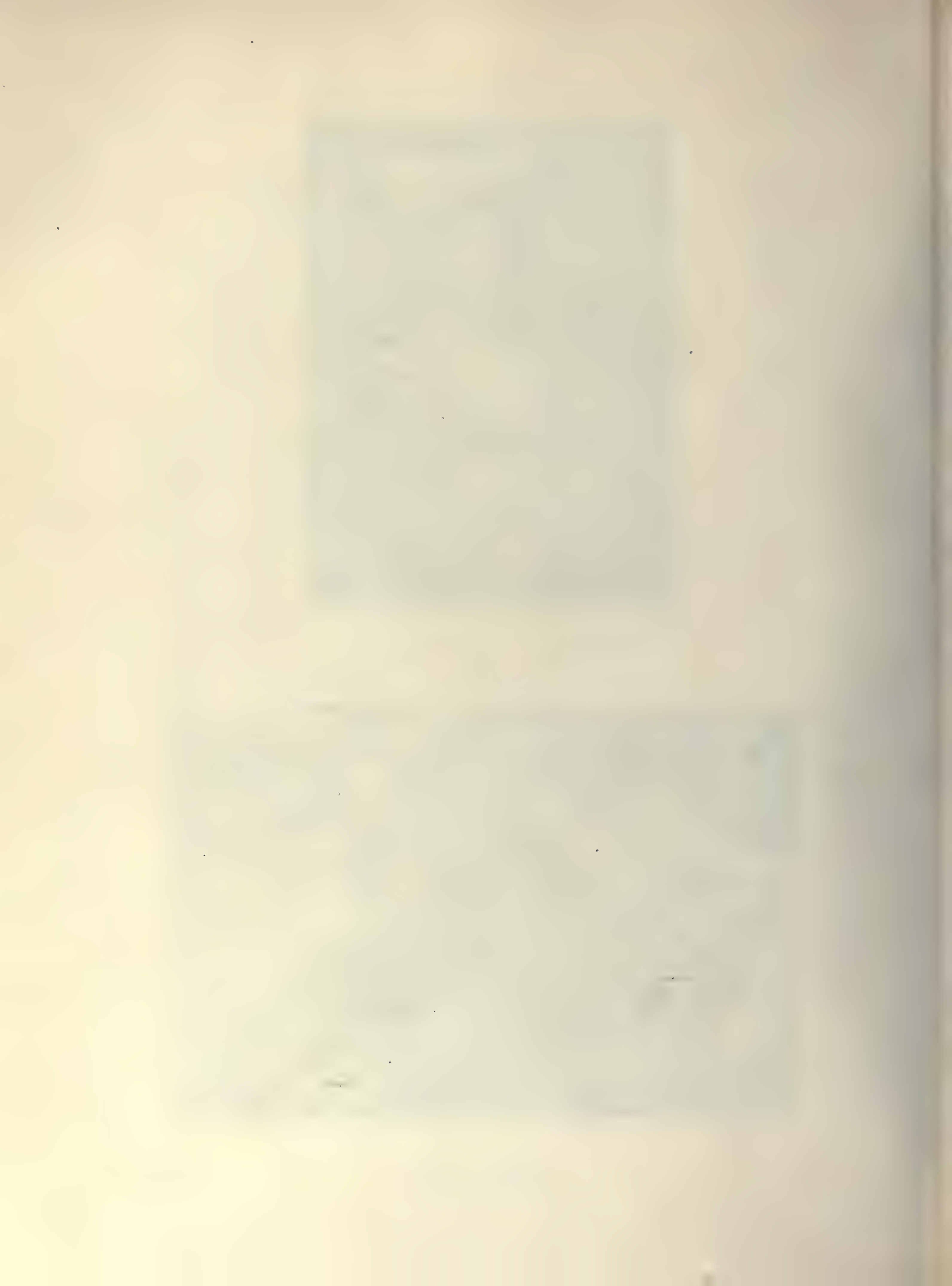


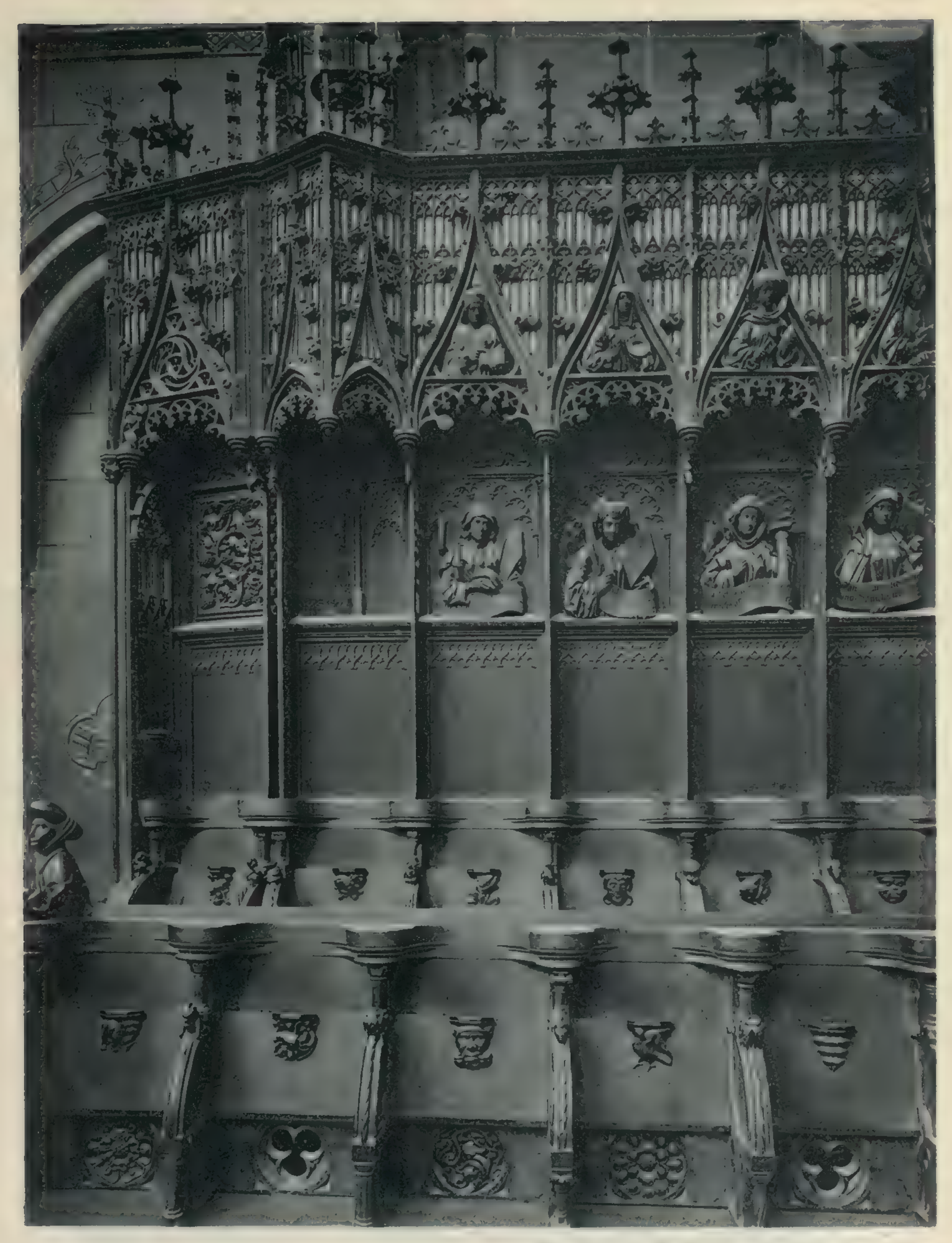
Jörg Syrlin d. Ae.
Leuchterweib, um 1475. Ulm, Haus Knoderer



Eigentum des Ev. Kirchengemeinderates in Ulm

Jörg Syrlin d. Ae.
Erythräische Sibylle, 1468
Ulm, Münster, Dreisitz





Eigentum des Ev. Kirchengemeinderates in Ulm

Jörg Syrlin d. Ae.
Südliches Chorgestühl, Osthälfte, 1469–1474
Ulm, Münster





Eigentum des Ev. Kirchengemeinderates in Ulm

Jörg Syrlin d. Ae.
Sog. Meisterin, 1469-1474
Ulm, Münster, Chorgestühl



Eigentum des Ev. Kirchengemeinderates in Ulm

Jörg Syrlin d. Ae.
Sog. Selbstbildnis, 1469-1474
Ulm, Münster, Chorgestühl





Eigentum des Ev. Kirchengemeinderates in Ulm

Jörg Syrlin d. Ae.
Cimerische Sibylle
Ulm, Münster, Chorgestühl, 1469-1474



Eigentum des Ev. Kirchengemeinderates in Ulm

Jörg Syrlin d. Ae.
Tiburtinische Sibylle
Ulm, Münster, Chorgestühl, 1469-1474

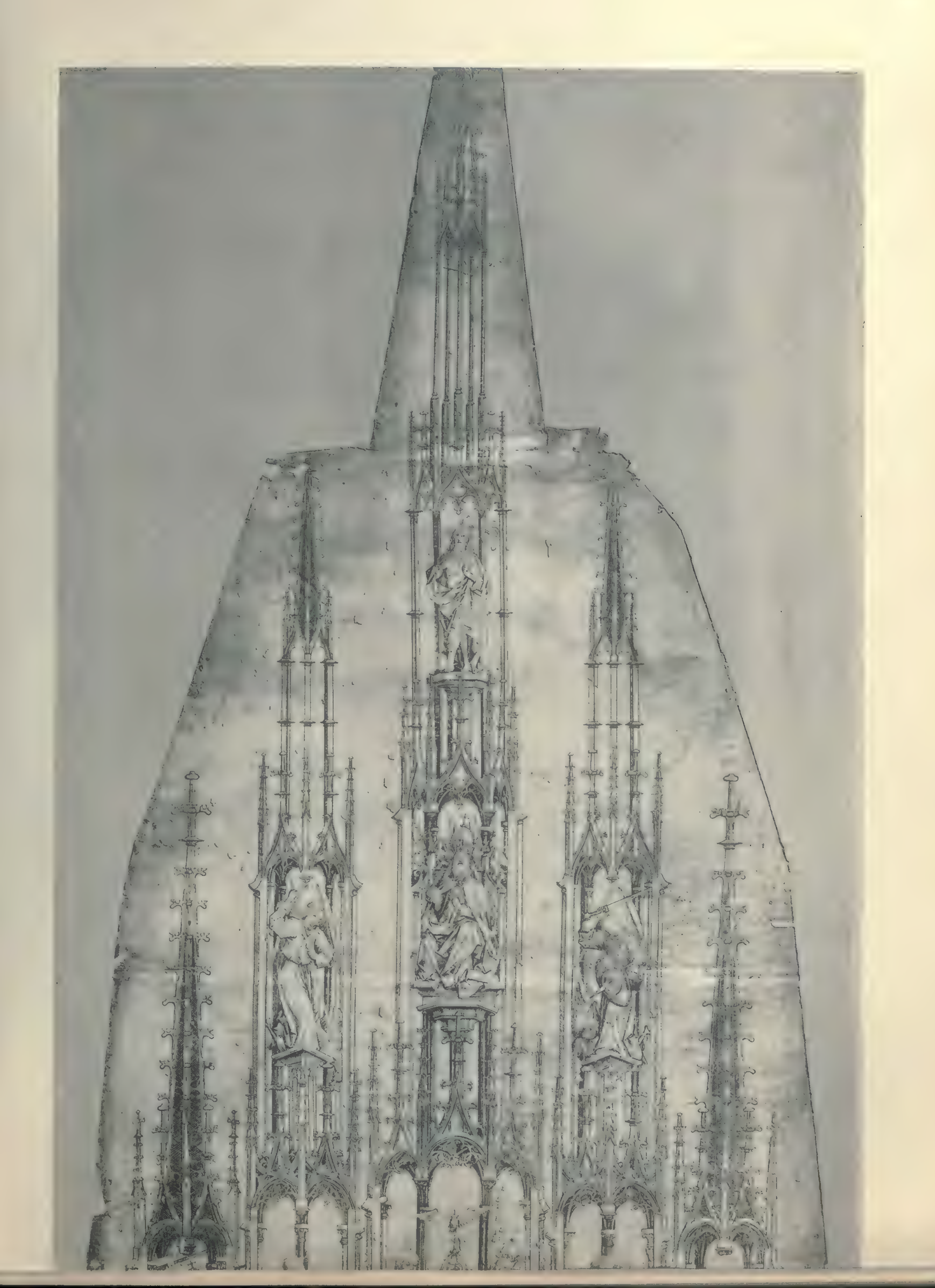
Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Jörg Syrlin d. Ae. (?)
Altarriß
Stuttgart, K. Museum vaterländischer Altertümer

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Jörg Syrlin d. Ae. (?)
Schrein des Schüchlinaltares, 1469
Tiefenbronn, Kirche

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart

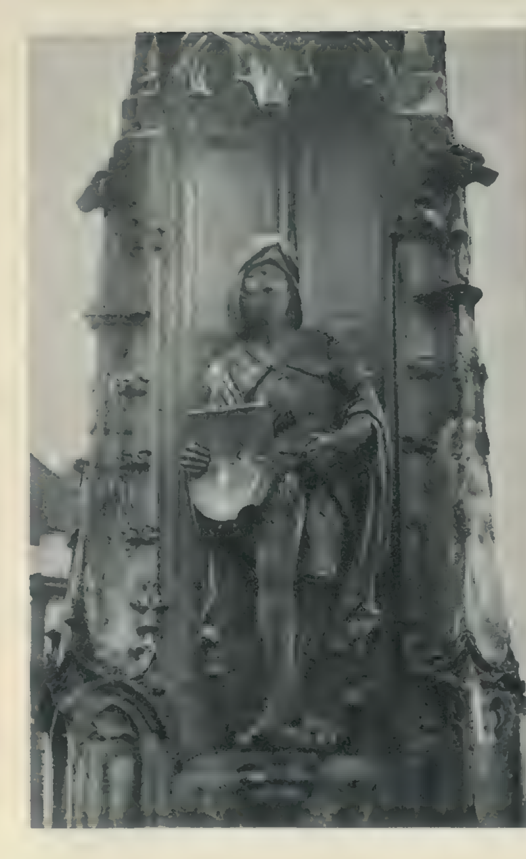




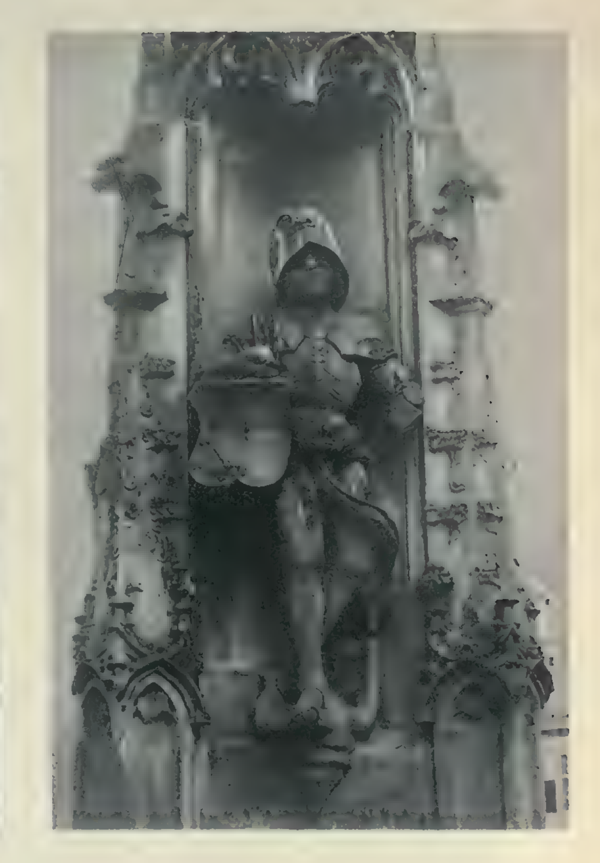
Jörg Syrlin d. Ae.
Fischkasten, 1482
Ulm

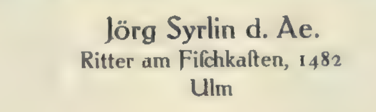
Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart







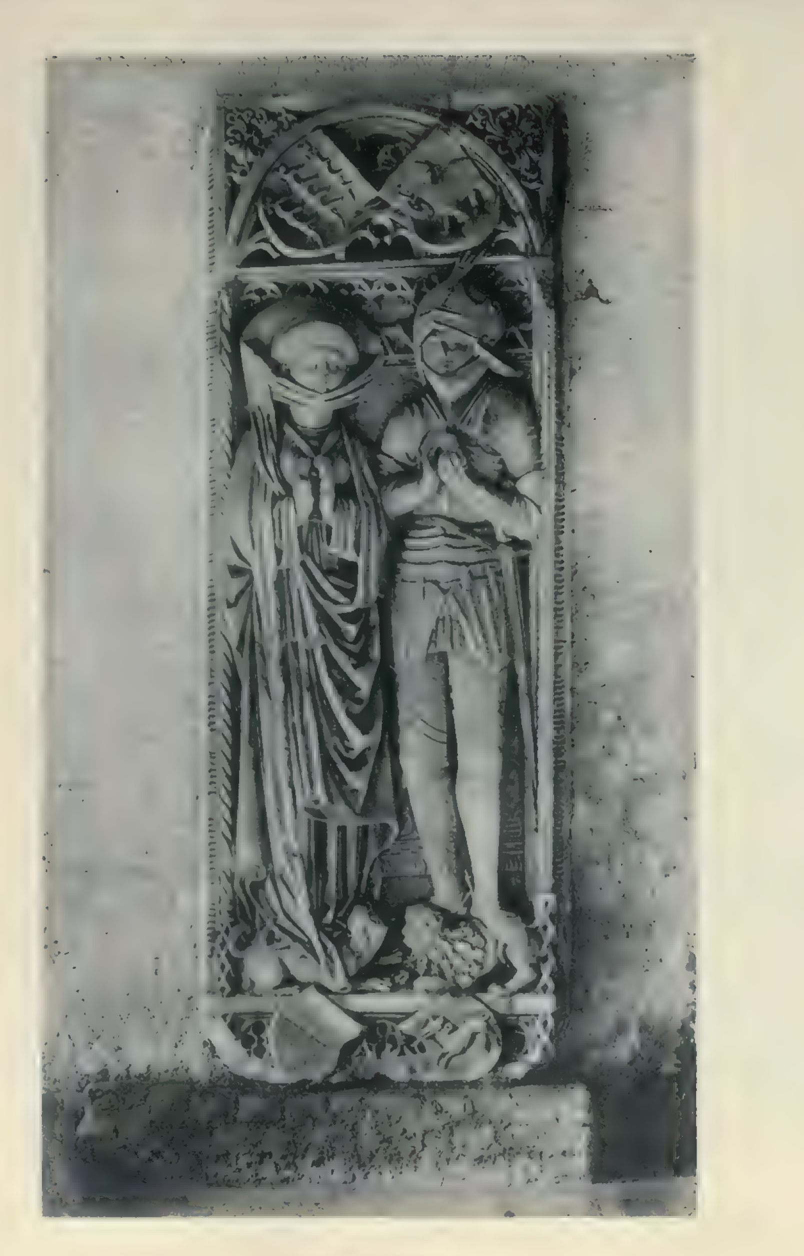




Jörg Syrlin d. Ae.
Ritter am Fischkasten, 1482
Ulm

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Ulmer Meiſter
Epitaph des Grafen Ulrich v. Helfenſtein († 1361)
und ſeiner Mutter Agnes v. Württemberg
Blaubeuren, Kloſter, Kapitelſaal



Jörg Syrlin d. Ae. (?)
Epitaph Eberhards V v. Kirchberg († 1475)
Wiblingen, Kirche

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Heinrich Yselin (?)
König David. Vom Weingartener Chorgeſtühl, vor 1487
München, K. Bayr. Nationalmuſeum



Eigentum des Ev. Kirchengemeinderates in Ulm

Jörg Syrlin d. Ae.
Pythagoras
Ulm, Münſter, Chorgeſtühl, 1469–1474

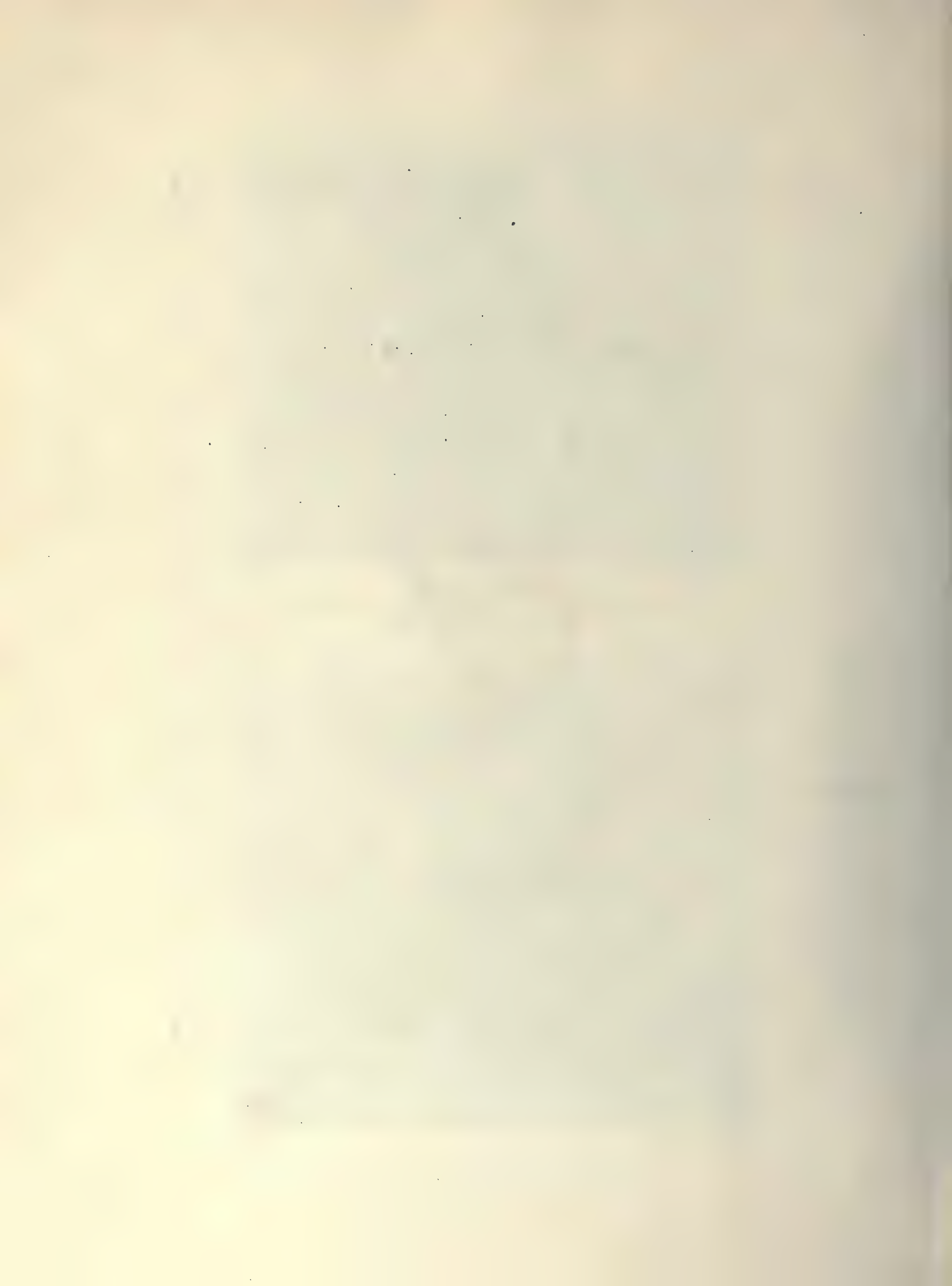




Heinrich Yselin (?)
Evangelist Marcus. Vom Weingartener Chorgestühl, vor 1487.
München, K. Bayr. Nationalmuseum



Heinrich Yselin?
Abt Kaspar Schiegg. Vom Weingartener Chorgestühl, vor 1489
München, K. Bayr. Nationalmuseum





Jörg Syrlin d. Ae. (?)
S. Johannes
Rottweil, Lorenzkapelle



Ravensburger Meifter
S. Georg
Frankfurt a. M., Städtifche Sammlung

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





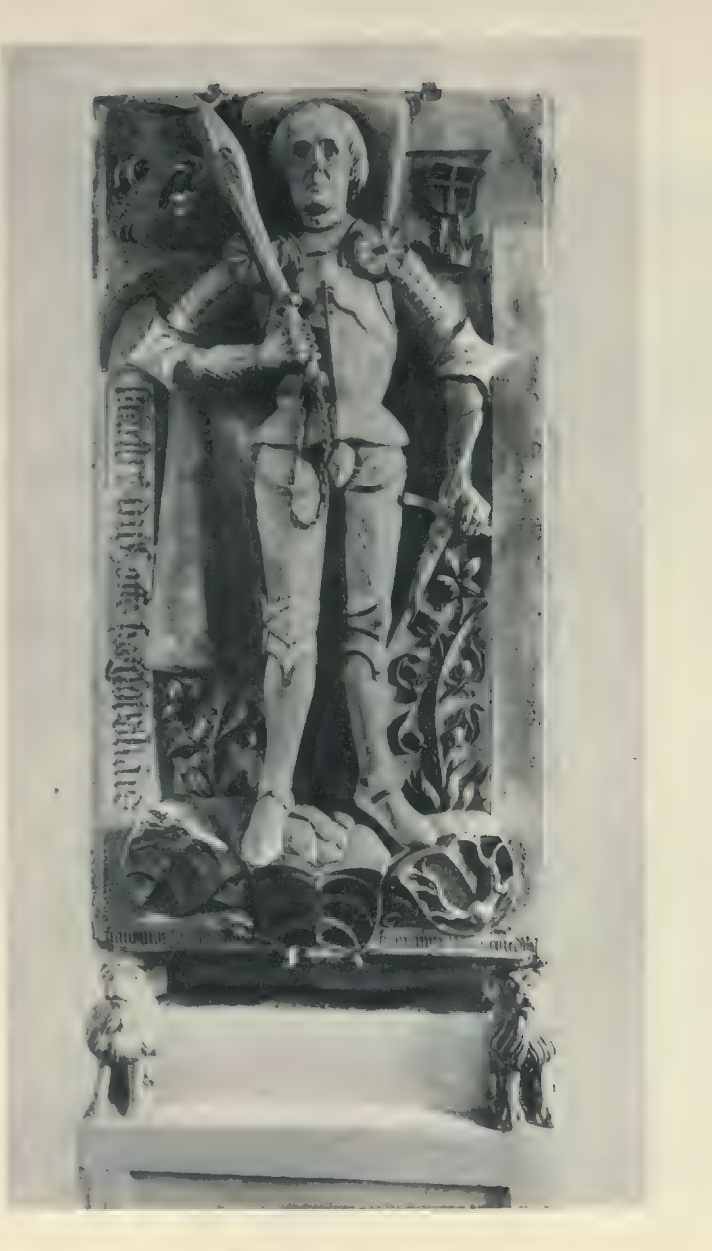
Jörg Sürlin d. J.
Entwurf zu einem Vespertolium, 1475
Ulm, Stadtarchiv





Jörg Sürlin d. J.
Hohepriester und Leviten des Vespertoliums, 1482
Ulm, Münster

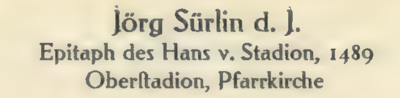
Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart



Jörg Sürlin d. J.
Epitaph des Hans v. Stadion, 1489
Oberftadion, Pfarrkirche



Meifter Hartmann (?)
Grabmal Konrads v. Kirchberg († 1417)
Wiblingen, Kirche




Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Jörg Sürlin d. J.
Hiob, Gipsabguß nach der unreſtaurierten Chorgeſtühlbüſte, 1493
Blaubeuren, Kloſterkirche



Jörg Sürlin d. J.
Adelhaid, Gipsabguß nach der unreſtaurierten Chorgeſtühlbüſte, 1493
Blaubeuren, Kloſterkirche





Eigentum des Ev. Kirchengemeinderates in Ulm

Jörg Syrlin d. Ae.
Cicero
Ulm, Münſter, Chorgeſtühl, 1469–1474



Jörg Sürlin d. J.
Amos (reſtauriert)
Blaubeuren, Kloſterkirche, Chorgeſtühl, 1493





Jörg Sürlin d. J.
Zadock
Blaubeuren, Dreisitz, 1496



Jörg Sürlin d. J.
Madonna
Ennetach, Dreisitz, 1505



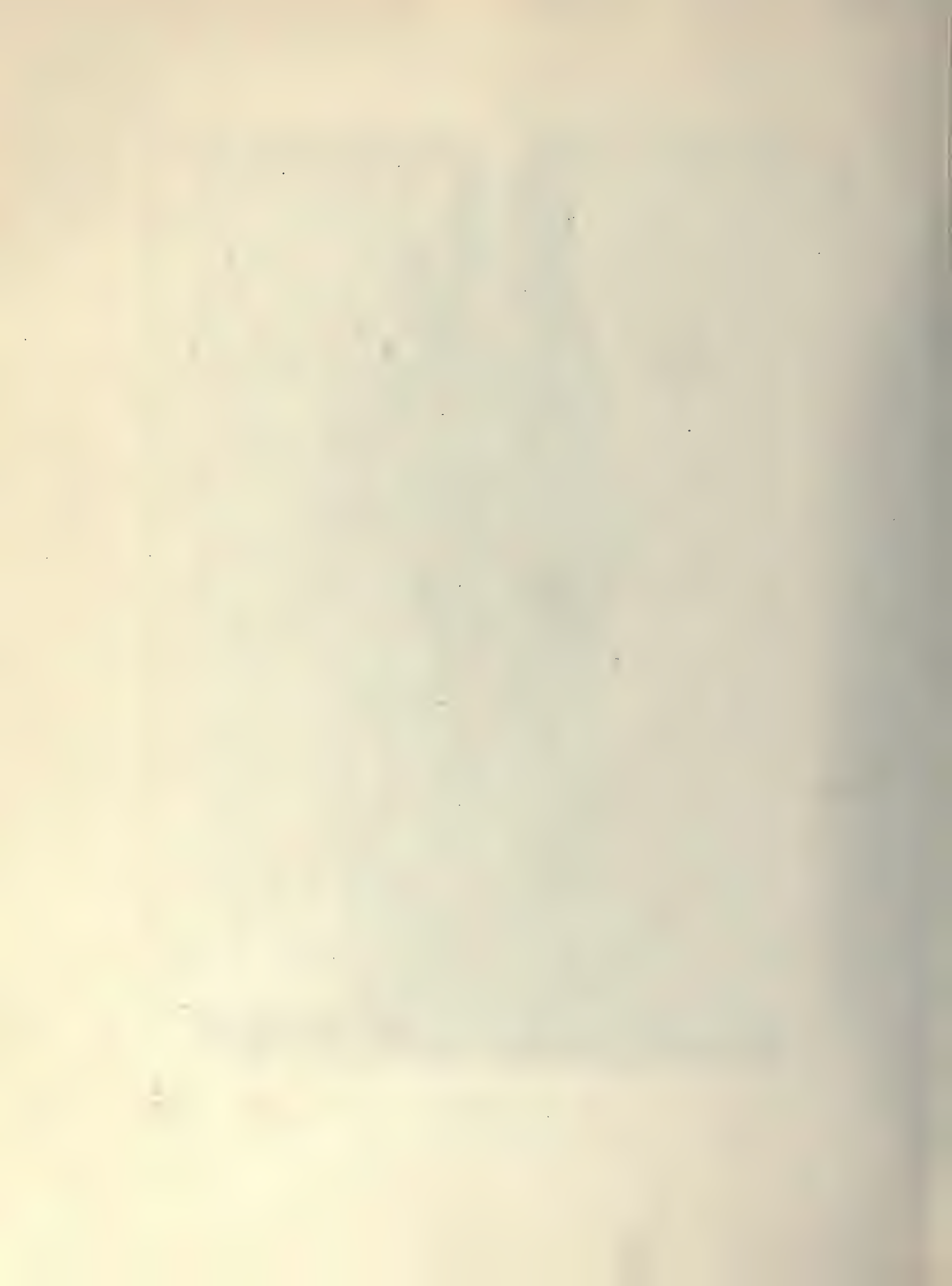
Jörg Sürlin d. J.
Jesse
Blaubeuren, Dreisitz, 1496

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Jörg Sürlin d. J.
Madonna
Bingen, Altar, um 1496





Jörg Sürlin d. J.
Petrus
Bingen, Altar, um 1496



Jörg Sürlin d. J.
Paulus
Bingen, Altar, um 1496





Jörg Sürlin d. J. Werkstatt
Petrus vom Ochsenhausener Altar, 1496–1499
Bellamont, Kirche



Jörg Sürlin d. J. Werkstatt
Paulus vom Ochsenhausener Altar, 1496–1499
Bellamont, Kirche





Jörg Sürlin d. J.
Magdalena
Bingen, Altar, um 1496



Jörg Sürlin d. J.
Johannes d. T.
Bingen, Altar, um 1496

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Jörg Sürlin d. J.
Madonna, um 1496
Ennetach, Kirche



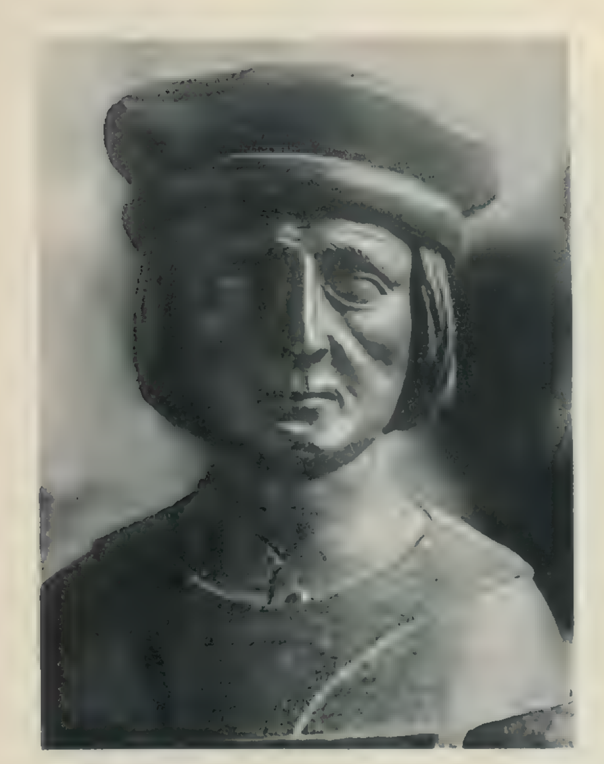
Jörg Sürlin d. J. Werkſtatt
Madonna vom Ochſenhauſener Altar, 1496–1499
Bellamont, Kirche

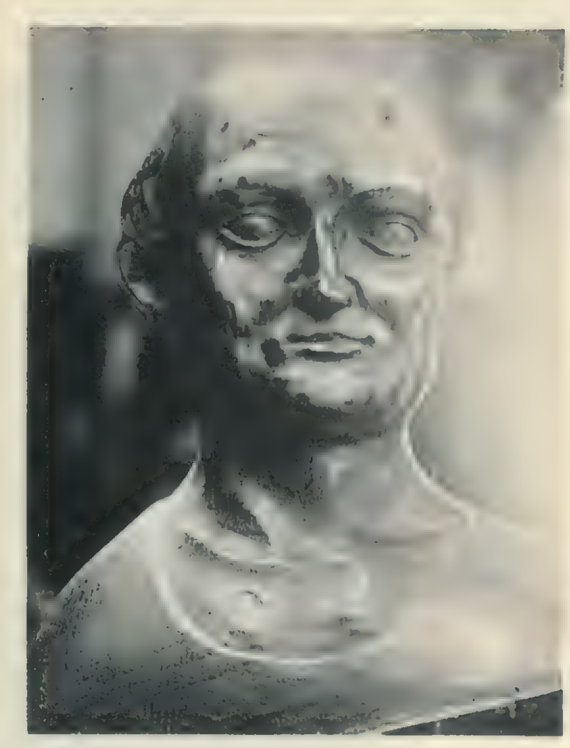
Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart



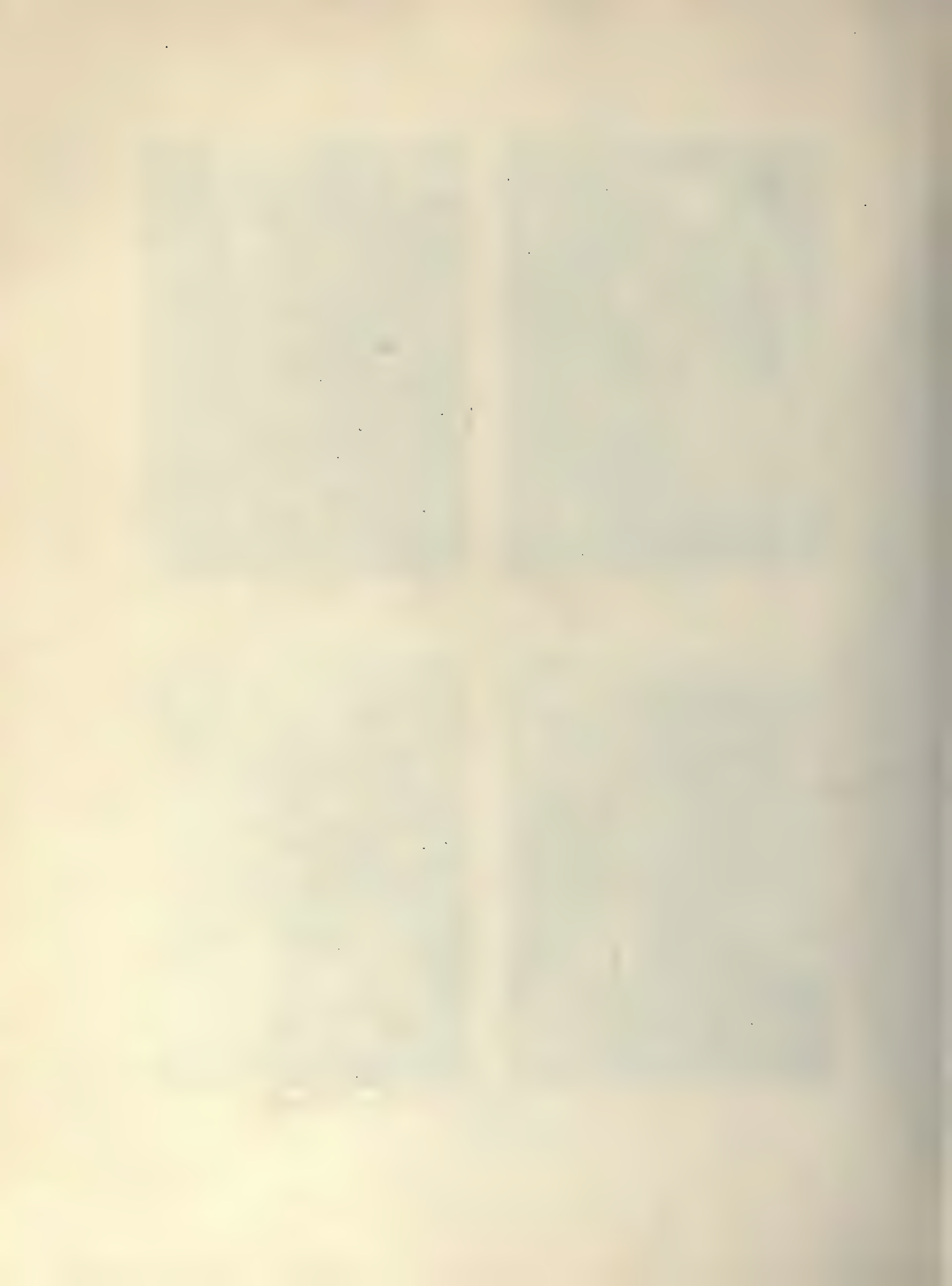








Jörg Sürlin d. J.
Prophetenbüſten
Ennetach, Chorgeſtühl, 1509





Jörg Sürlin d. J.
Salomo
Geislingen, Chorgeftühl, 1512



Jörg Sürlin d. J.
Baruch
Geislingen, Chorgeftühl, 1512





Jörg Sürlin d. J.
Kreuzabnahme aus Zwiefalten, um 1509-1516
Stuttgart, K. Museum vaterländischer Altertümer

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Jörg Sürlin d. J.
Grablegung aus Zwiefalten, um 1509–1516
Stuttgart, K. Museum vaterländischer Altertümer

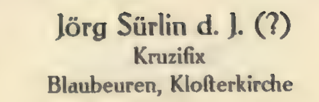
Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Jörg Sürlin d. J. (?)
Kruzifix aus der Klosterkirche in Blaubeuren
Stuttgart, K. Museum vaterländischer Altertümer

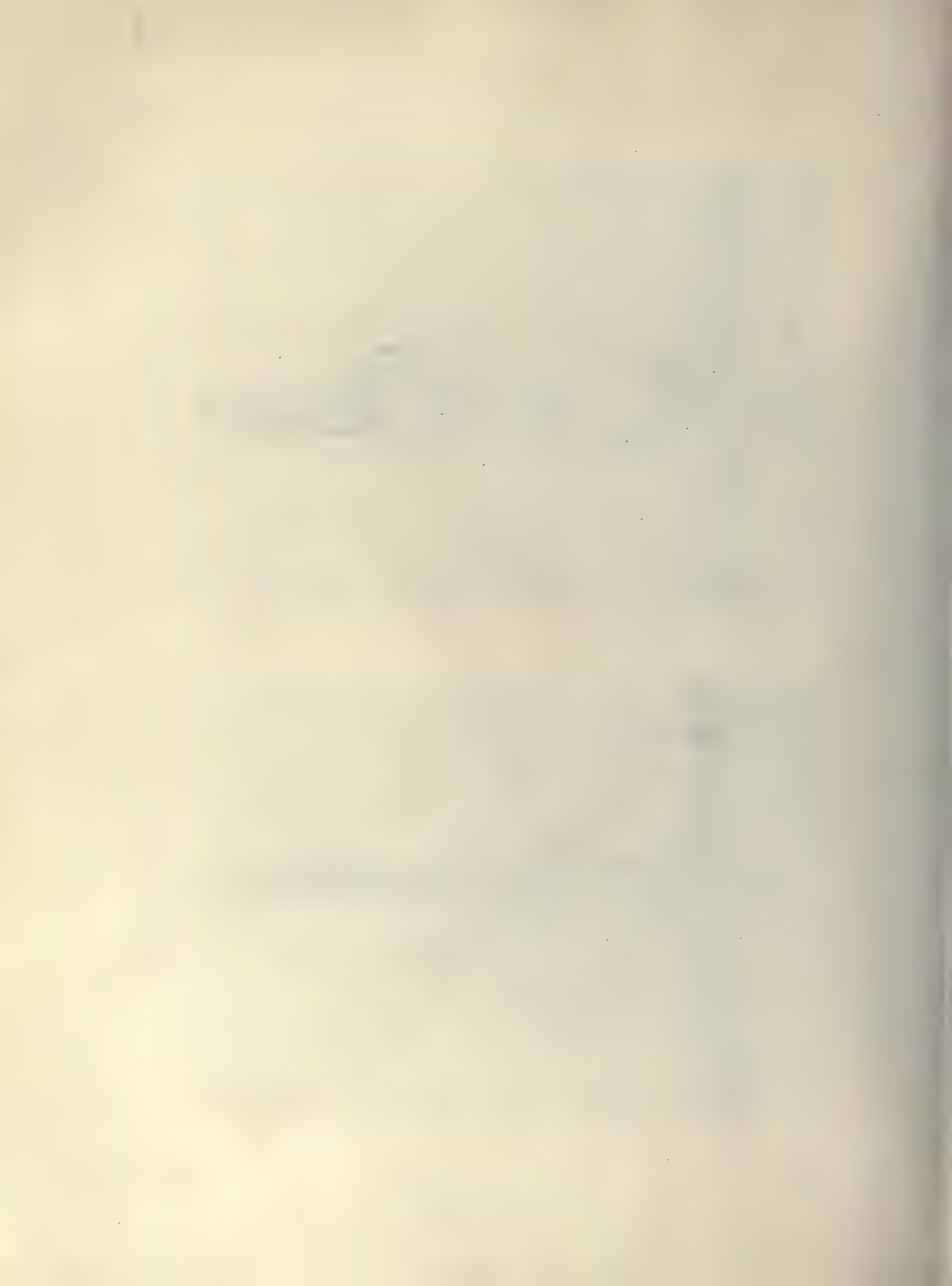




Jörg Sürlin d. J. (?)
Kruzifix
Blaubeuren, Klosterkirche



Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Ulmer Meiſter
Altar aus Hauſen, 1488
Stuttgart, K. Muſeum vaterländiſcher Altertümer

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Michel Erhart
Kruzifix, 1494
Hall, S. Michael





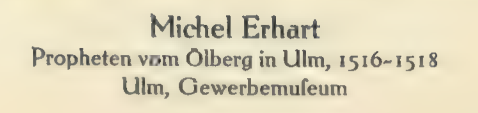
Michel Erhart (?)
Kruzifix
Ulm, Münster, Bessererkapelle



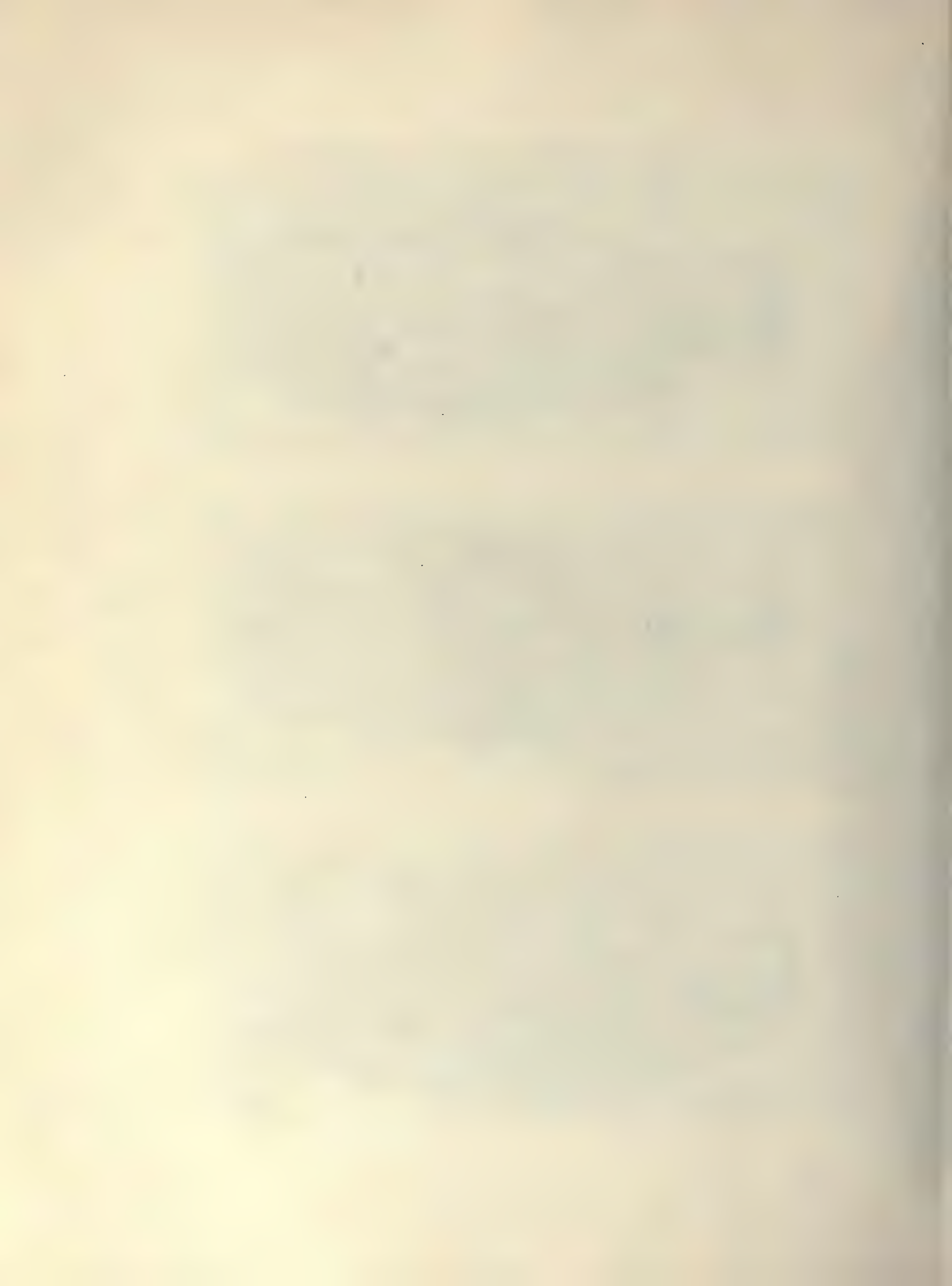








Michel Erhart
Propheten vom Ölberg in Ulm, 1516–1518
Ulm, Gewerbemuſeum





Gregor Erhart (?)
Madonna, 1493–1494
Blaubeuren, Klosterkirche, Hochaltar





Gregor Erhart (?)
S. Benedictus, 1493–1494
Blaubeuren, Klosterkirche, Hochaltar



Gregor Erhart (?)
S. Johannes Baptista, 1493–1494
Blaubeuren, Klosterkirche, Hochaltar

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Gregor Erhart (?)
S. Johannes Ev., 1493–1494
Blaubeuren, Klosterkirche, Hochaltar



Gregor Erhart (?)
S. Scholastica
Blaubeuren, Klosterkirche, Hochaltar

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Gregor Erhart (?)
Madonna vom Kaisheimer Altar, 1502 (?)
Berlin, Kaiser Friedrich Museum



Gregor Erhart (?)
Madonna aus S. Ulrich in Augsburg
Augsburg, Maximiliansmuseum





Gregor Erhart (?)
Geburt Christi, 1493-1494
Blaubeuren, Klosterkirche, Hochaltar





Gregor Erhart (?)
Anbetung der Könige, 1493-1494
Blaubeuren, Klosterkirche, Hochaltar

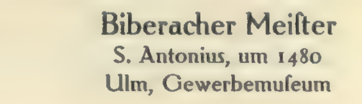
Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Blaubeurer Werkſtatt
Urſpringer Kapitelaltar, um 1495
Rottweil, Lorenzkapelle





Biberacher Meiſter
S. Antonius, um 1480
Ulm, Gewerbemuſeum

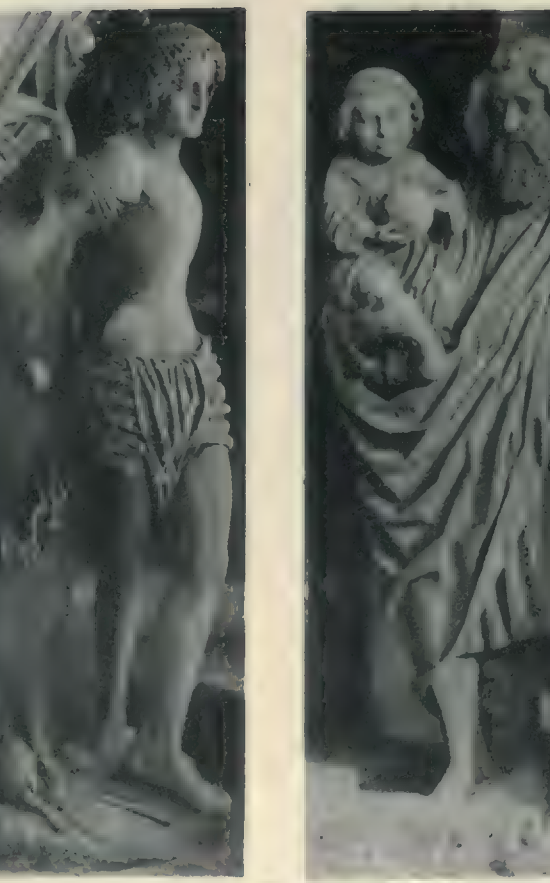






Augsburger Meiſter
Epitaph des Abtes Konrad Mörlin, um 1500
Augsburg, Maximiliansmuſeum





Eigentum des Ev. Kirchengemeinderates in Ulm

Ulmer Meiſter
S. Sebaſtian, um 1475
Ulm, Münſter, Sakramentshaus

Ulmer Meiſter
S. Chriſtophorus, um 1475
Ulm, Münſter, Sakramentshaus



Ulmer Meiſter
S. Bartolomäus, um 1491
Blaubeuren, Kloſterkirche, Chor



Ulmer Meiſter
S. Matthias, um 1491
Blaubeuren, Kloſterkirche, Chor



Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart



Steinmetz Anton
S. Scholaftica, Madonna, S. Benedictus, S. Johannes Bapt., 1501
Von der Orgelempore der Blaubeurer Klofterkirche
Stuttgart, K. Mufeum vaterländifcher Altertümer

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





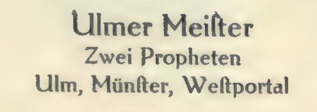
Steinmetz Anton
Dornenkrönung Christi, 1501
Von der Brüstung der Orgelempore der Klosterkirche in Blaubeuren. Oberdischingen, Kirche



Steinmetz Anton
Grablegung Christi, 1501
Von der Brüstung der Orgelempore der Klosterkirche in Blaubeuren. Oberdischingen, Kirche

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





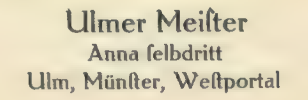
Ulmer Meiſter
Zwei Propheten
Ulm, Münſter, Weſtportal



Ulmer Meiſter
S. Vitus, S. Martinus vom Heerberge
Rottweil, Lorenzkapelle

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Ulmer Meiſter
S. Ambroſius
Ulm, Münſter, Weſtportal

Ulmer Meiſter
Anna ſelbdritt
Ulm, Münſter, Weſtportal

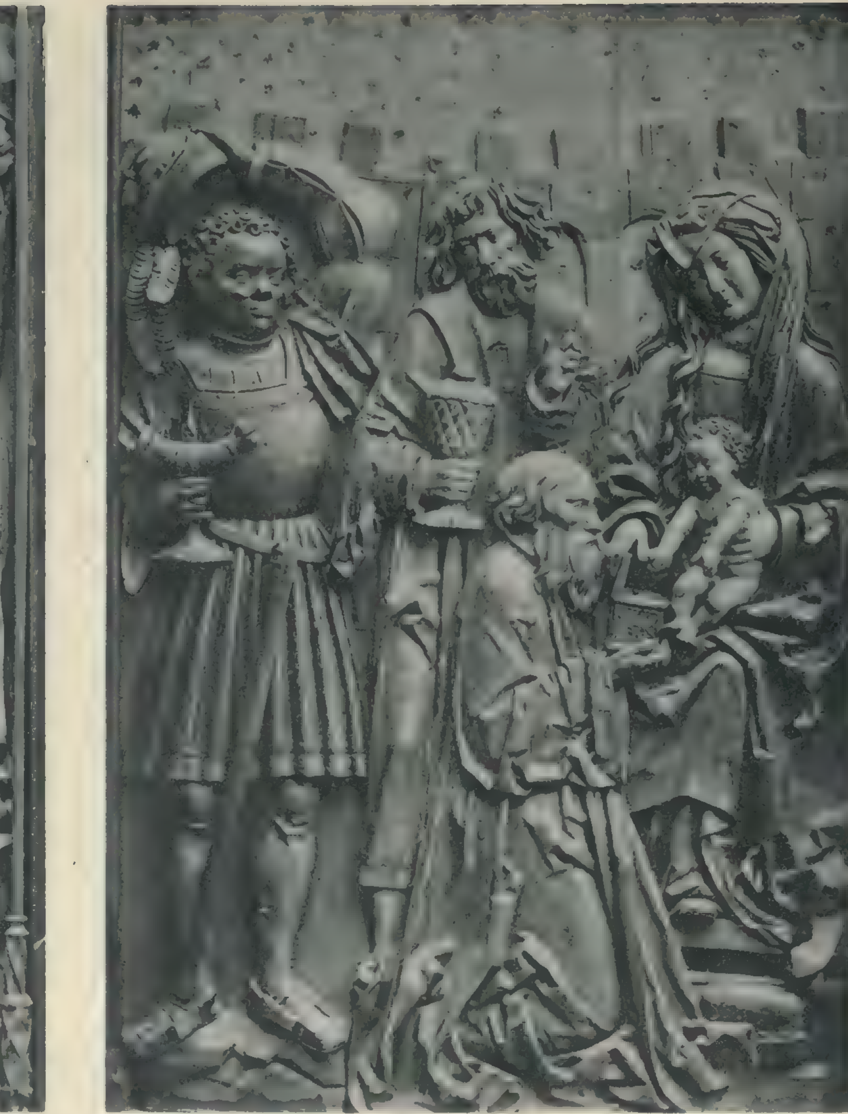
Ulmer Meiſter
S. Georg
Ulm, Münſter, Weſtportal

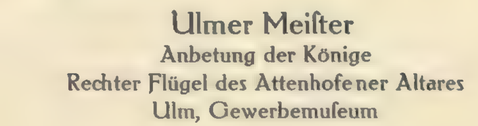
Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Ulmer Meiſter
Geburt Chriſti
Linker Flügel des Attenhofener Altares
Ulm, Gewerbemuſeum





Ulmer Meiſter
Anbetung der Könige
Rechter Flügel des Attenhofener Altares
Ulm, Gewerbemuſeum

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Ulmer Meister
Beweinung Christi, 1510
Merklingen, Hochaltar

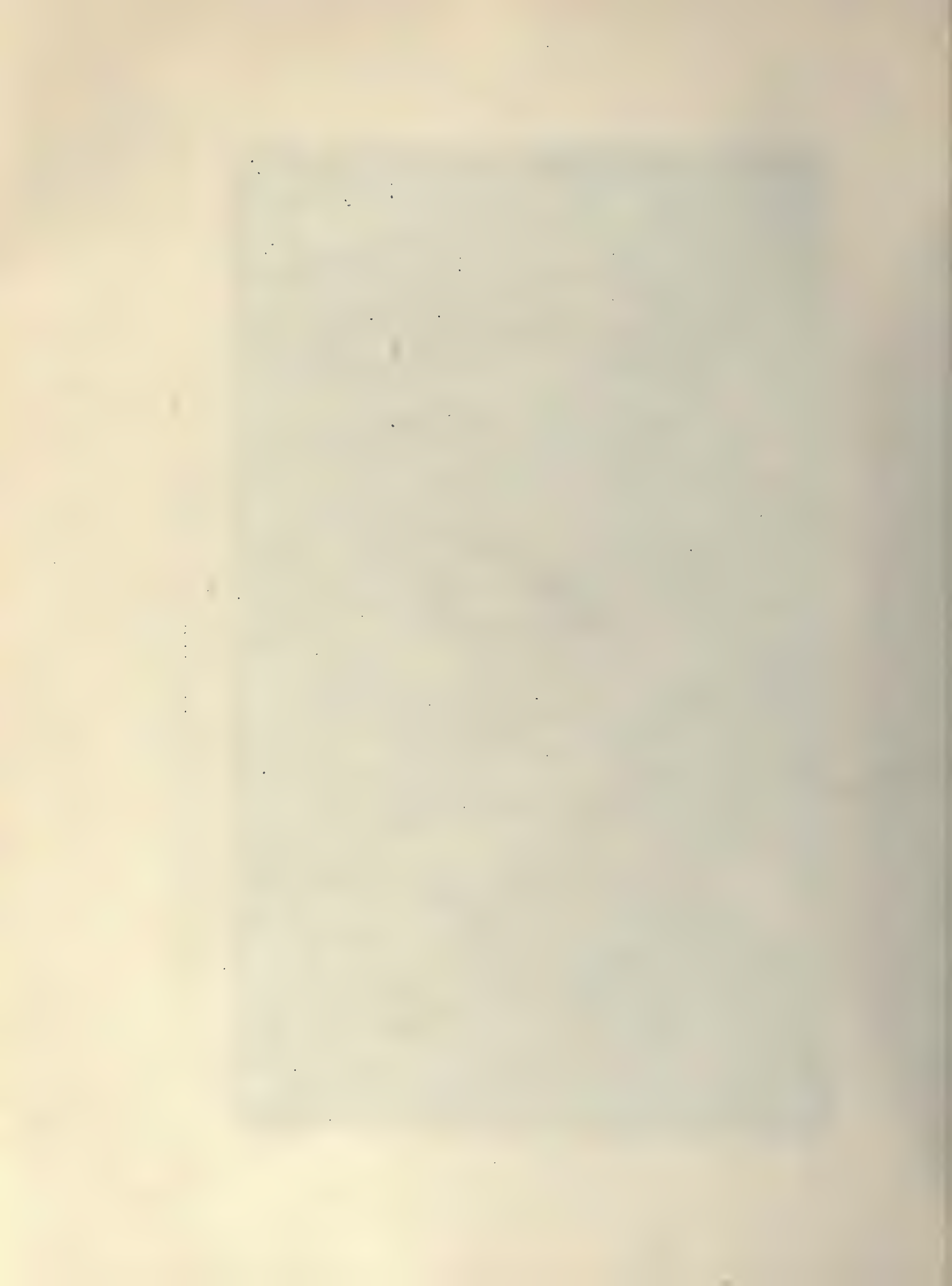
Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Ulmer Meister
Verkündigung, Geburt Christi, Tod Mariä
Reutti, Hochaltar, 1519

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Ulmer Meifter
Heilige Sippe
Berlin, Kaifer Friedrich Mufeum

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Ulmer Meister (Martin Schaffner?)
Heilige Sippe, 1521
Ulm, Münster, Hutzaltar

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Ulmer Meister (Martin Schaffner ?)
Krönung Mariä, 1523–1524
Wettenhausen, Klosterkirche

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Ulmer Meifter

S. Cyriacus, Madonna, S. Pancratius
Talheimer Altar
Stuttgart, K. Gemäldegalerie, z. Z. K. Mufeum vaterländifcher Altertümer

 Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart





Ulmer Meiſter
Heilige Sippe
München, K. Bayr. Nationalmuſeum

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart

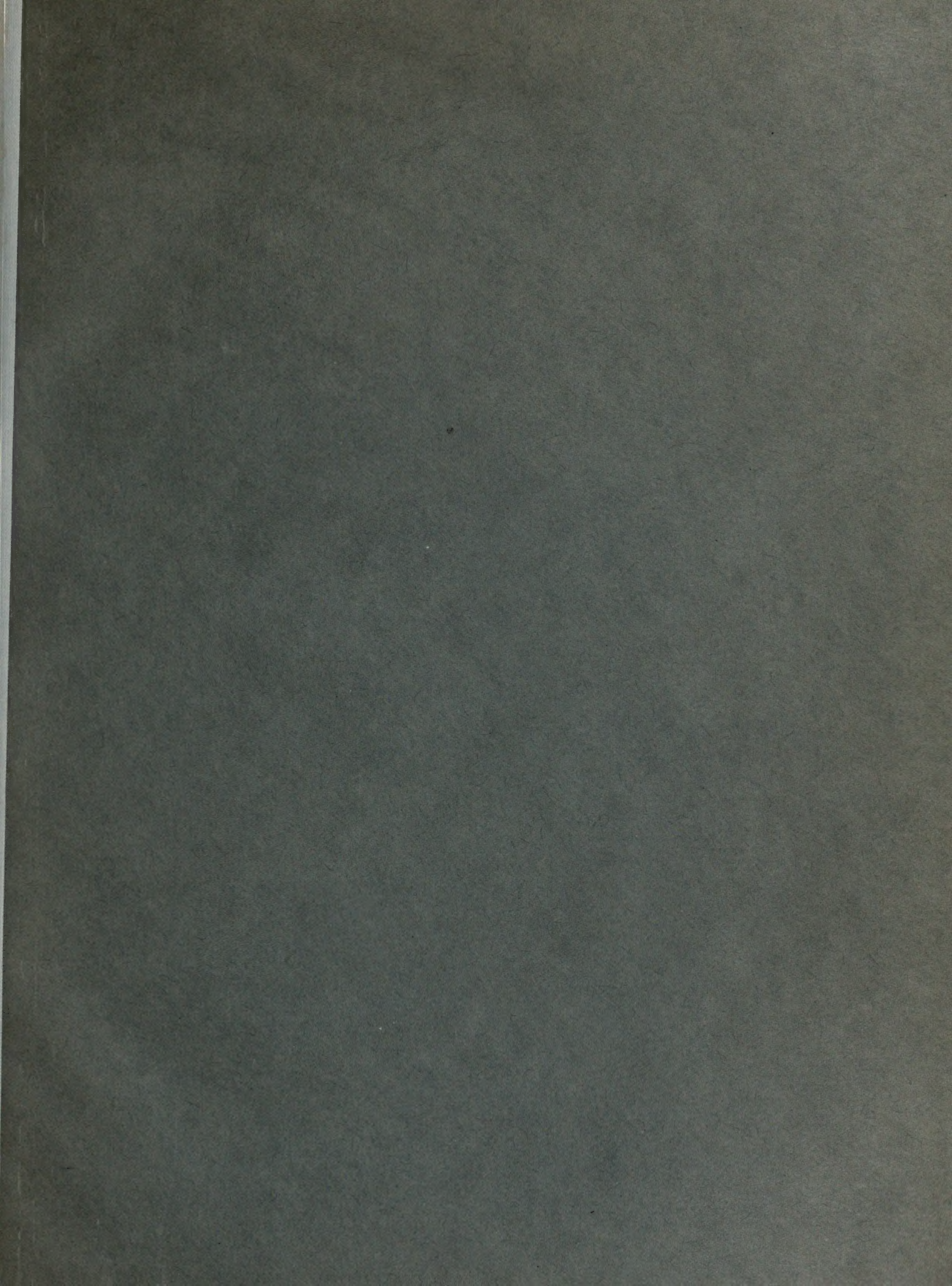




Chriſtophorus Langeiſen
Gefangennehmung Chriſti, um 1509–1516, aus Zwiefalten
Stuttgart, K. Muſeum vaterländiſcher Altertümer

Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart








ERNST
ACKERMANN
GR. HOFBUCHHÄNDLER
KONSTANZ

